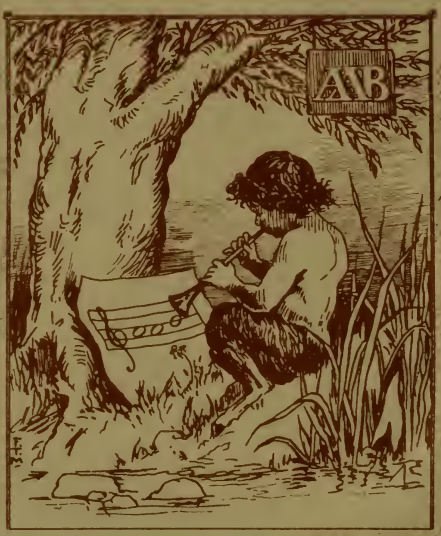
☆☆M



THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION

MÉTODO

TEORICO-PRACTICO

DE

CANTO-LLANO

POR

J. J. SANTESTEBAN.

SAN SEBASTIAN
Imprenta de Ignacio Ramon Baroja.
1864.

ADVERTENCIA.

Muchos son los tratados de canto-llano publicados en varios paises. Sin negar su mérito ni el de sus autores, hemos creido que todavia podia hacerse algo útil. Nuestra publicacion de canto-llano, las instancias de varios suscritores al mismo, y una larga esperiencia nos han demostrado que lo mas esencial, lo mas urjente, es simplificar la enseñanza. Tal es el objeto de estas breves páginas. Hemos tratado de descartar todo lo inútil, de reducir la nomenclatura y las reglas, dar sencillez y claridad á lo que nos parecia oscuro ó complicado. Tenemos la esperanza de haber ahorrado mucho trabajo, de haber allanado el camino á los que se dedican, bien á aprender, bien á enseñar el canto-llano. Si no hemos conseguido el objeto, sírvanos de disculpa el buen deseo.

MÉTODO TEÓRICO PRÁCTICO

DE

CANTO-LLANO.

CAPITULO I.

Del Canto-llano y su notacion.

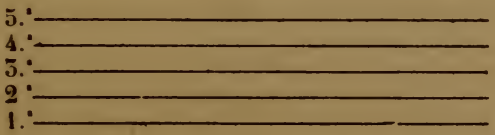
1. Se llama *canto-llano* á un género de música sencillo, grave y majestuoso, adaptado por la Iglesia para cantarse en los oficios divinos (*a*).

El canto-llano, como todo lo que es música, se compone de sonidos combinados.

2. Los sonidos se representan por medio de signos que se llaman *notas*.

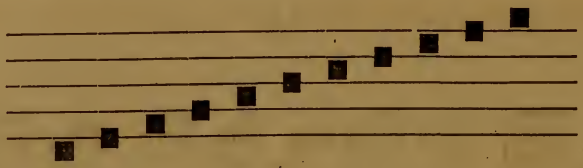
Estas notas se escriben sobre un pentágrama.

3. *Pentágrama* se llama á la reunion de cinco líneas horizontales, colocadas de la manera siguiente, contándose estas de abajo para arriba (*b*).



Las líneas y los espacios que los separan, representan diferentes grados de entonacion. El grado relativamente mas bajo ó mas *grave* está representado por la nota colocada debajo de la primera

línea, y el mas alto ó *agudo*, tambien relativamente, está sobre la quinta línea. Todas las demás posiciones, dentro de estos dos estremos, indican las entonaciones que suben progresivamente desde el sonido mas grave hasta el mas agudo (*c*).



4. La serie de ocho sonidos que suben ó bajan por grados desde una nota dada hasta su octava superior ó inferior se llama *escala*.

En una escala, cada grado representado por una nota tiene su nombre: estos nombres son: *do, re, mi, fa, sol, la, si* (*d*).

Si las ocho notas de la escala se colocan en este órden:

do, re, mi, fa, sol, la, si, do,

la escala se llama *ascendente*.

Si por el contrario, se colocan en este órden:

do, si, la, sol, fa, mi, re, do,

la escala se llama *descendente*.

Cuando las notas suben de los límites de la escala, se vuelven á repetir en el mismo órden: *do, re, mi, fa,* etc., y cuando bajan: *do, si, la, sol,* etc.

CAPITULO II.

De los intérvalos.

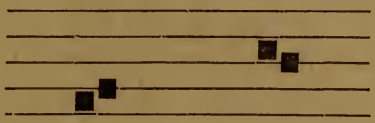
5. Las distancias que separan las notas de la escala se llaman *intérvalos*.

Estos intérvalos no son iguales; pues que de la tercera nota á la cuarta, y de la sétima á la octava, es decir, de *mi* á *fa* y de *si* á *do*, no hay sino la mitad de la distancia que media entre las demas. Para distinguirlos se dá el nombre de *tono* ó *punto* á la distancia mayor por grado, y *semitono* ó *medio punto* á la menor.

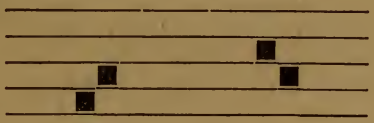
De modo que los tonos y semitonos están dispuestos en la escala que principia por *do*, de la manera siguiente:

		semi-				semi-
tono	tono	tono	tono	tono	tono	tono
do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*

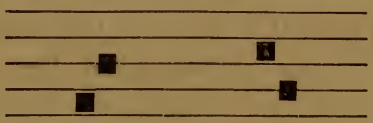
6. Los intérvalos toman tambien nombres numéricos. Los que resultan entre nota y nota de la escala se llaman intérvalos *de segunda*.

Egemplo. 

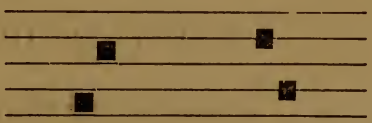
Dos notas colocadas á dos grados de distancia la una de la otra, forman lo que se llama intérvalo *de tercera*.

Egemplo. 

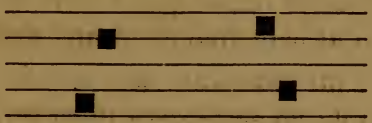
Dos notas á tres grados de distancia , intérvalo *de cuarta*.

Egemplo. 

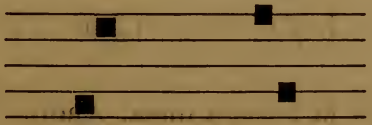
Dos notas á cuatro grados de distancia intérvalo *de quinta*.

Egemplo. 

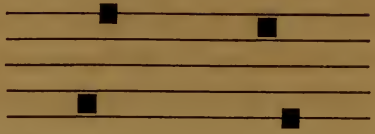
Dos notas á cinco grados de distancia intérvalo *de sesta*.

Egemplo. 

Dos notas á seis grados de distancia intérvalo *de sétima*.

Egemplo. 

Dos notas á siete grados de distancia intérvalo *de octava*.

Egemplo. 

7. Entre los grados de la escala cuya distancia es de un tono, existe un sonido intermedio. Este sonido se indica de dos maneras: la una poniendo delante de la nota un signo llamado *sostenido*, cuya figura es así 𝄪; el cual hace que dicha nota se cante un semitono mas alto de su sonido natural; y la otra poniendo tambien delante de la nota otro signo, llamado *bemol*, y cuya figura es así ♭, que hace que la nota se cante un semitono mas bajo de su entonacion natural.

Es decir que el sonido que hay, por egemplo, entre *do* y *re*, se indica, bien poniendo un sostenido delante del *do*, para que este suba un semitono; ó un bemol delante del *re*, para que este baje un semitono.

Hay tambien otro signo, llamado *becuadro*, cuya figura es asi ♮; el cual, puesto delante de una nota que ha sido alterada por medio de un sostenido ó bemol, hace que aquella vuelva á su sonido natural. Al sostenido, bemol y becuadro se llaman *signos accidentales*.

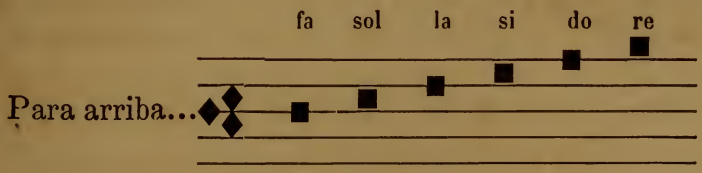
CAPITULO III.

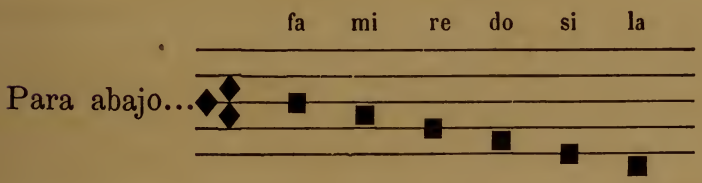
De las llaves ó claves.

8. Para saber el lugar que á cada nota pertenece en el pentágrama, se pone al principio de él una figura que se llama *llave* ó *clave*. Nosotros no usaremos mas que dos llaves: la de *fa* en tercera línea, y la de *do* en tercera línea (*e*).

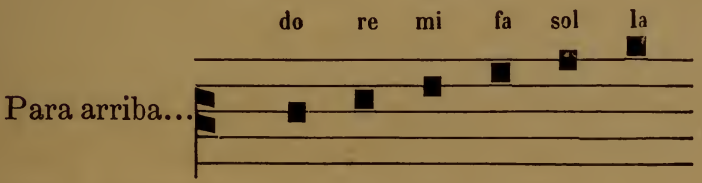
9. La llave de *fa*, cuya figura es como sigue indica que el *fa* ocupa la tercera línea. Ahora bien, sabiendo que el *fa*

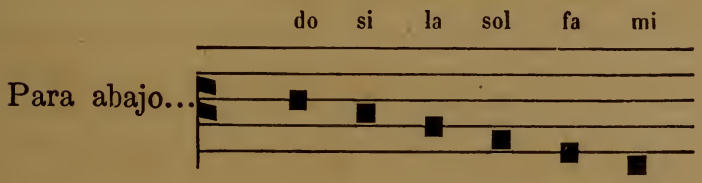
está en la tercera línea, y que el órden en que van las notas en la escala es: *fa, sol, la, si, do,* etc. para arriba : *fa, mi, re, do,* etc. para abajo; se sabe ya el lugar que cada una de ellas ocupa en el pentágrama, como se vé á continuacion:





10. La llave de *do* en tercera línea, cuya figura es esta indica que el *do* ocupa la tercera línea ; de consiguiente sabiendo que el *do* está en la tercera línea, y colocando las notas partiendo por la nota *do* para arriba y para abajo, resultará lo siguiente :





CAPITULO IV.

Del compas y las vírgulas.

11. El canto-llano se canta generalmente con pausa y gravedad, y á fin de que vayan unidas todas las voces, se bate el *compas* con la mano en dos tiempos, en esta forma $\begin{smallmatrix}2\\1\end{smallmatrix}$: entonando todas las notas en la primera parte, es decir, al dar el compas.

12. Todas las notas tienen la misma forma, que se llama *breve*; de consiguiente todas tienen el mismo valor, es decir, igual duracion de sonido. Alguna vez se encuentran dos breves unidas en una línea ó espacio á lo que se llama *doblado*. Cuando el doblado está sobre la sílaba acentuada de la palabra, se esfuerza y prolonga el sonido un poco; cuando está fuera de acento, se le dá el doble de valor que la breve; y cuando está sobre la sílaba á que sigue coma, dos puntos ó punto final, se canta la mitad de su valor y se calla y respira en la otra mitad *(f)*.

13. Las líneas verticales que se encuentran en el pentágrama entre las notas, se llaman *vírgulas*. Las vírgulas dividen las notas que corresponden á una palabra, y se puede aspirar un poco en ellas. Cuando se encuentran dos unidas, entonces indican conclusion ó mediacion de un trozo, ó bien final. Algunas veces tambien indican las dos líneas verticales division de coros; es decir, que una parte del coro canta un trozo, y al llegar á las dos líneas, la otra canta hasta las otras líneas, etc. *(g)*.

CAPITULO V.

De la entonacion de las notas, solfeo y vocalizacion.

14. La entonacion de las notas, es el sonido justo que á cada una pertenece, en relacion á un sonido modelo, dado por el órgano ú otro cualquier instrumento.

Para saber la entonacion que á cada nota pertenece y la relacion que hay entre ellas, es necesario guiarse por la viva voz del Maestro ó por un instrumento.

El estudio de las entonaciones se ha de hacer sin embargo sin acompañamiento puesto que el canto-llano se canta las mas veces sin él.

15. Se estudian las entonaciones nombrando las notas *do, re, mi, sol, la, fa, do,* etc., á lo que se llama *solfear*.

16. Despues que se haya solfeado bien , es muy esencial é indispensable que este mismo trozo se cante con una de las vocales, lo que se llama *vocalizar*.

No se llegará á cantar bien el canto llano si no se aprende á solfear y vocalizar con pureza y precision ; cuidando de ligar las notas que pertenecen á una sílaba , sin arrastres ni golpes exagerados de garganta.

CAPITULO VI.

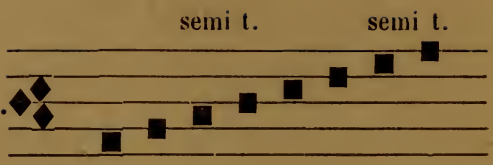
De las escalas , tonalidades y tonos.

17. En el primitivo canto-llanono se conocian los signos accidentales llamados sostenido y bemol, de consiguiente se puede decir que no habia sino una escala. Pero limitando la escala á sola la estension de una octava, y formando escalas, por egemplo, de *do* á *do*, de *re* á *re*, de *mi* á *mi*, etc., observaremos que cada escala se nos presenta bajo diferente aspecto, porque las distancias de los tonos y semitonos varian de posicion con respecto á la primera nota.

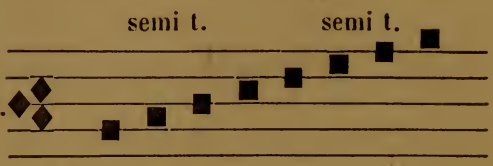
18. A las escalas dispuestas de esta manera se llaman *escalas diatónicas* y toman el nombre de la nota con la cual principian , que se llama *tónica*.

Para que se comprenda mejor, pondremos un cuadro de todas ellas, como sigue:

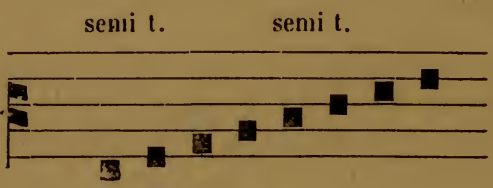
Escala de *do*...



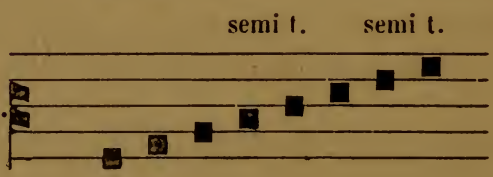
Escala de *re*...



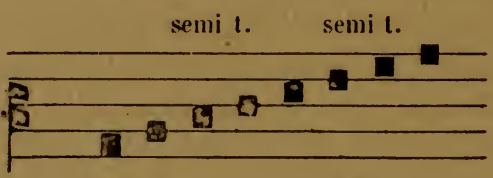
Escala de *mi*...



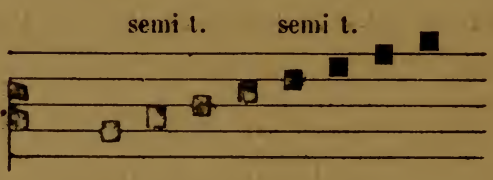
Escala de *fa*...



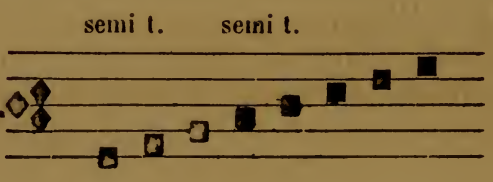
Escala de *sol*...



Escala de *la*,..



Escala de *si*...



Se vé por el cuadro precedente que las siete escalas diatónicas, á causa de principiar por distinta nota, presentan los intérvalos de tonos y semitonos en distintos grados de la escala. De lo cual resulta, que escribiendo un canto en los límites de una de las escalas, toma este canto un carácter particular que solo es debido, como acabamos de decir, á que los intérvalos de los semitonos están en distintos grados de la escala.

En la diversidad y carácter de estas escalas, dispuestas de la manera que se han visto, están basados los *tonos* del canto-llano.

19. Por *tono* se entiende pues en canto-llano, fórmulas ó melodías de canto, basadas en las escalas diatónicas del cuadro precedente.

20. De estas escalas nacen tambien las *tonalidades* del canto-llano, tan distintas de las de la música moderna (1).

El canto-llano tiene ocho tonos, á saber:

1.° 2.° 3.° 4.° 5.° 6.° 7.° y 8.° (*h*).

21. Todos los tonos están caracterizados por la nota *final* ó de *descanso*, por su nota *dominante* y por los límites de una escala diatónica (2) (*i*).

Por nota final ó de descanso se entiende, la nota con que concluye el todo de una canturia.

Por nota dominante, la nota que mas se usa en las formas melódicas del tono; que es además la nota por la cual se entonan los respectivos salmos, y en fin, la nota mas repetida en el canto de estos mismos salmos.

22. Las escalas diatónicas de los tonos impares como son: 1.°, 3.°, 5.° y 7.° empiezan por la nota final y suben hasta su octava.

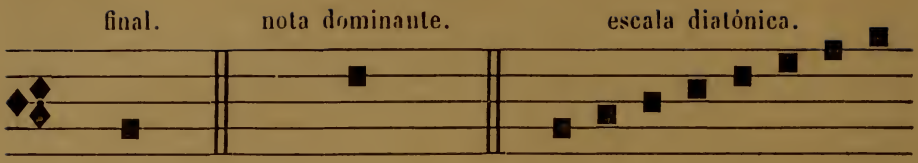
Y las escalas diatónicas de los tonos pares como son: 2.°, 4.°, 6.° y 8 empiezan por la quinta superior del final, y bajan hasta la octava de la misma quinta.

---

(1) *Tonalidad* es el carácter particular que dá al canto la escala sobre la cual está compuesto.

(2) No es esto decir, que los tonos no pasen alguna vez, de los límites de su escala diatónica.

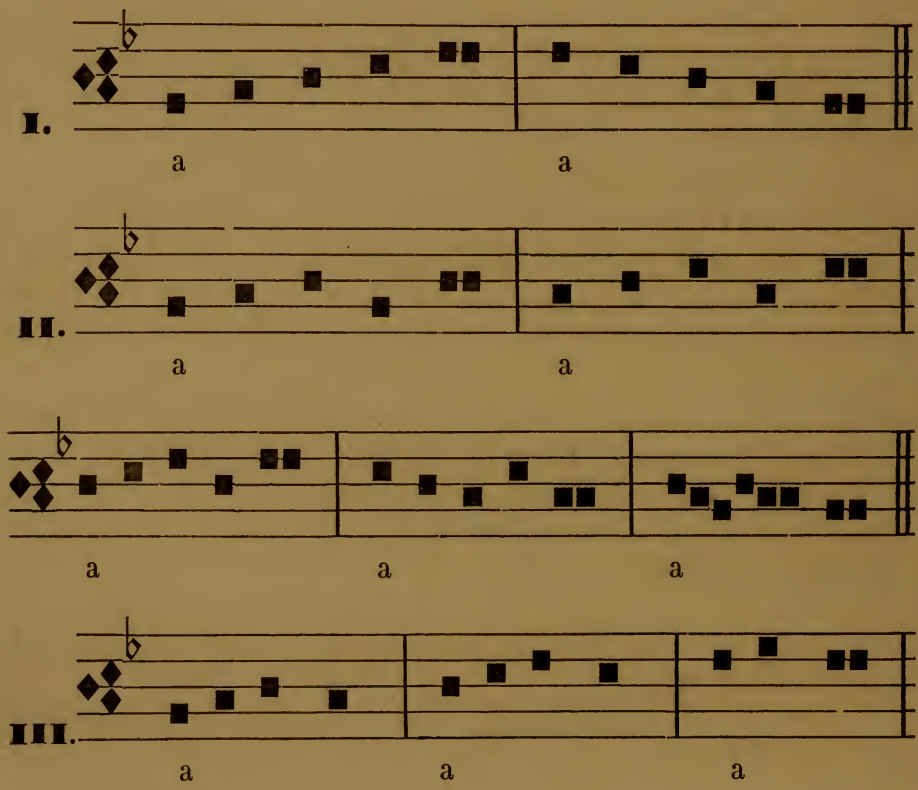
Primer tono.

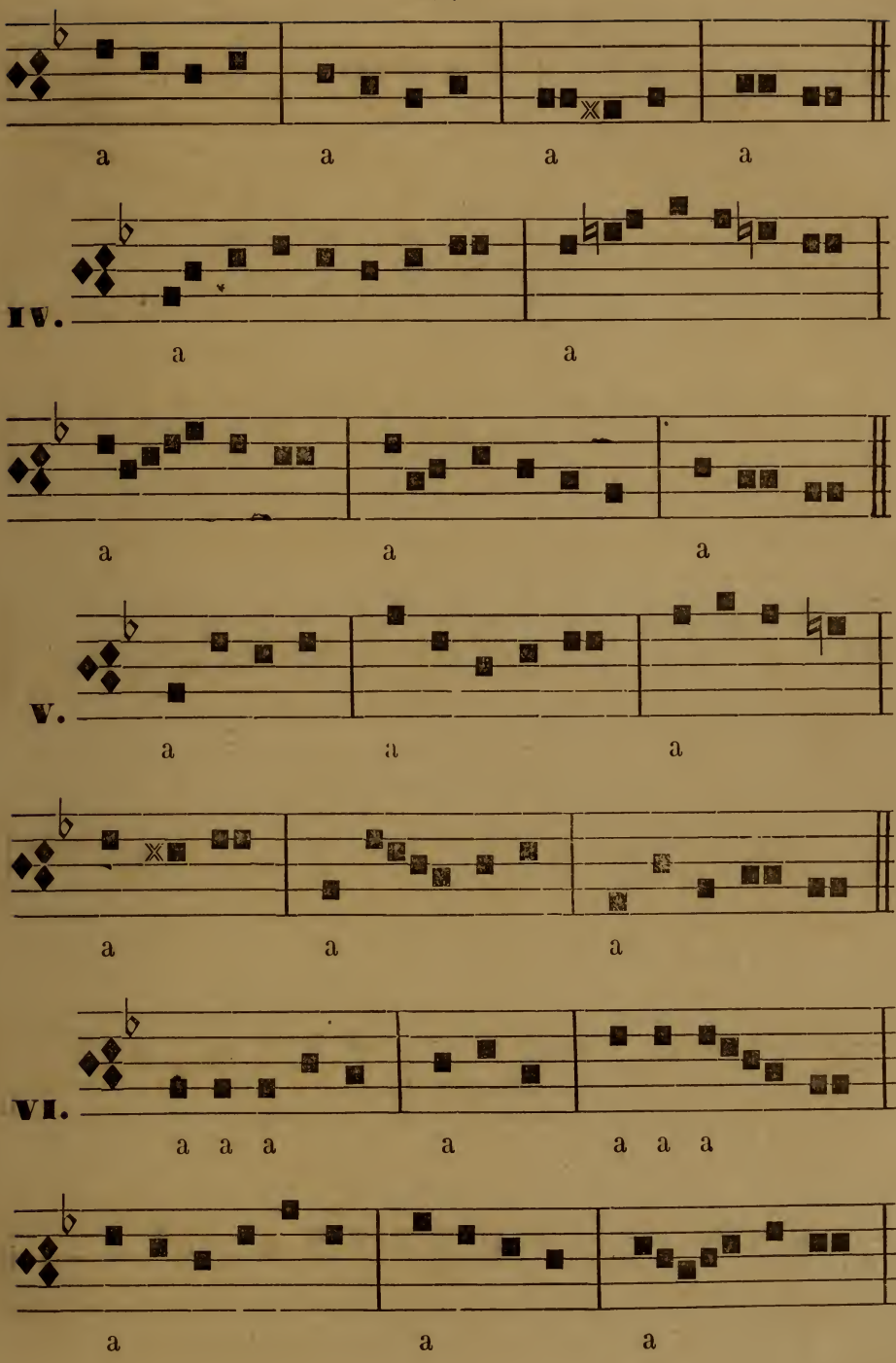


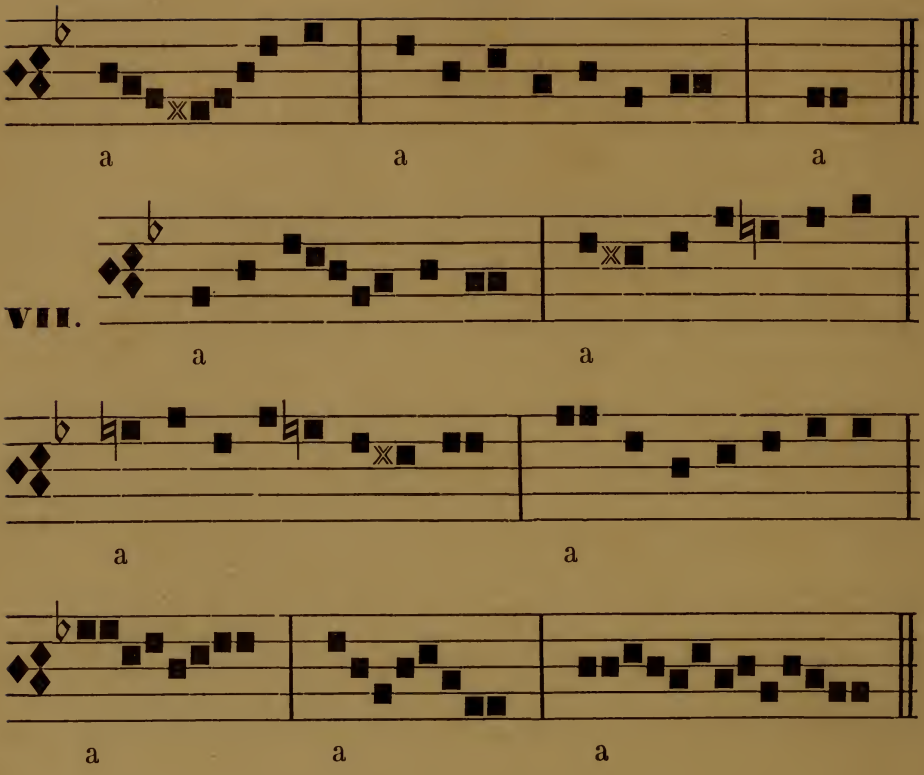
23. El primer tono se escribe en llave de *fa* en tercera línea, colocando un bemol á luego de ella , con el objeto de que el *si* se haga bemol siempre que la canturia no suba de dicha nota *(j)*.

La nota final *re*, y la nota dominante *la* de este tono corresponden á las notas *re* y *la* del órgano.

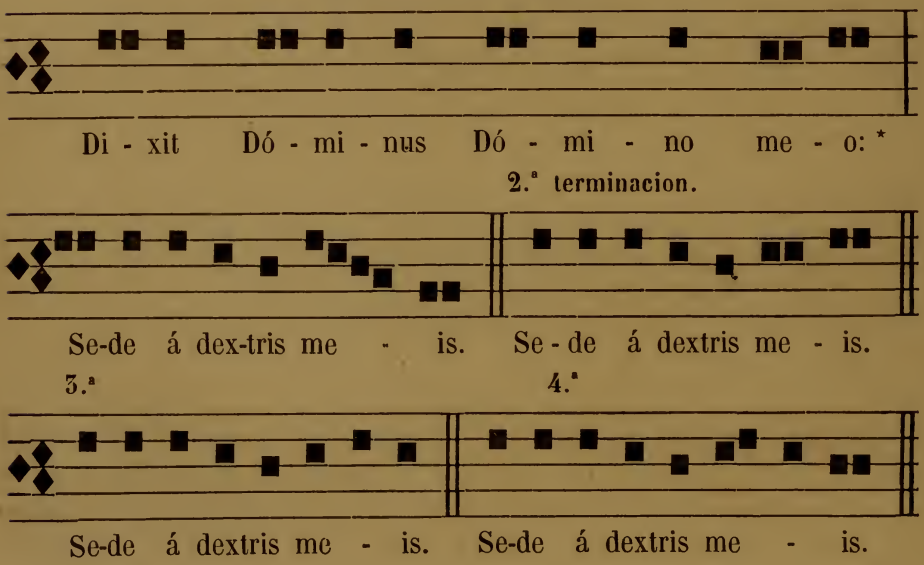
Ejercicios prácticos del primer tono.



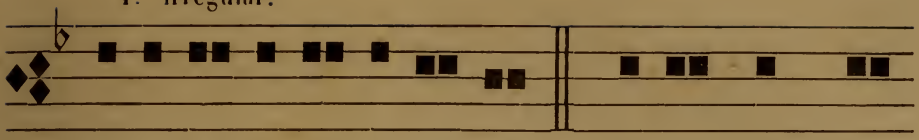

a a a a
IV.
a a
a a a
V.
a a a
a a a
VI.
a a a a a a a
a a a



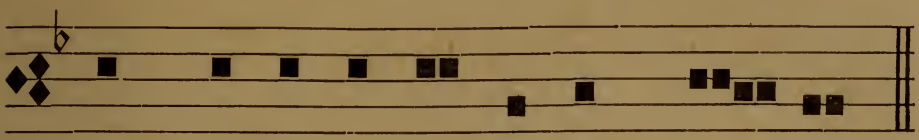
Entonacion del salmo.



1.° irregular.



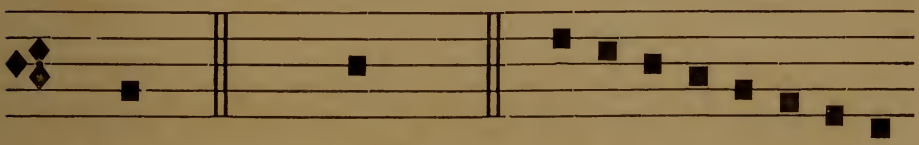
Mi - se - ré - re me - i De - us, * se - cún - dum mag-



nam mi - se - ri - cór - di - am tu - am. (1)

Segundo tono.

final. nota dominante. escala diatónica.



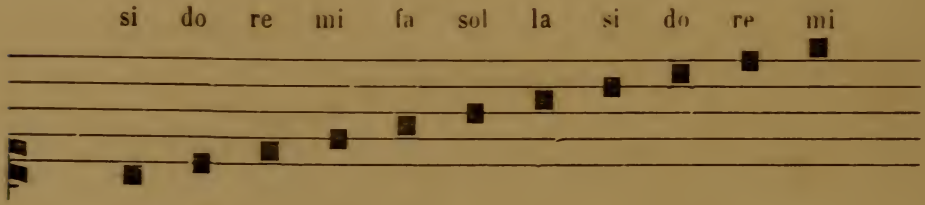
24. El segundo tono se escribe con llave de *fa* en tercera línea y un bemol á luego de la llave, lo mismo que el primer tono. *Re* es la nota final de ambos tonos. Sin embargo no pueden confundirse, porque la nota dominante es *fa* en el segundo tono y *la* en el primero, y ademas la escala diatónica del segundo tono está una cuarta mas baja que la del primero, por consiguiente la canturia del segundo tono es mas baja que la del primero; como que por esta razon el segundo tono se acostumbra cantar punto alto, resultando que la nota *re* final, es *mi* del órgano, y la nota dominante *fa*, *sol* del órgano. *(k)*

25. Puesto que el segundo tono se canta por lo general punto alto, no debe haber inconveniente en que este tono se cante por la llave de *do* en primera línea, como si estuviese escrito en él; llamando *mi* á la nota final *re* que está en la segunda linea, y haciendo

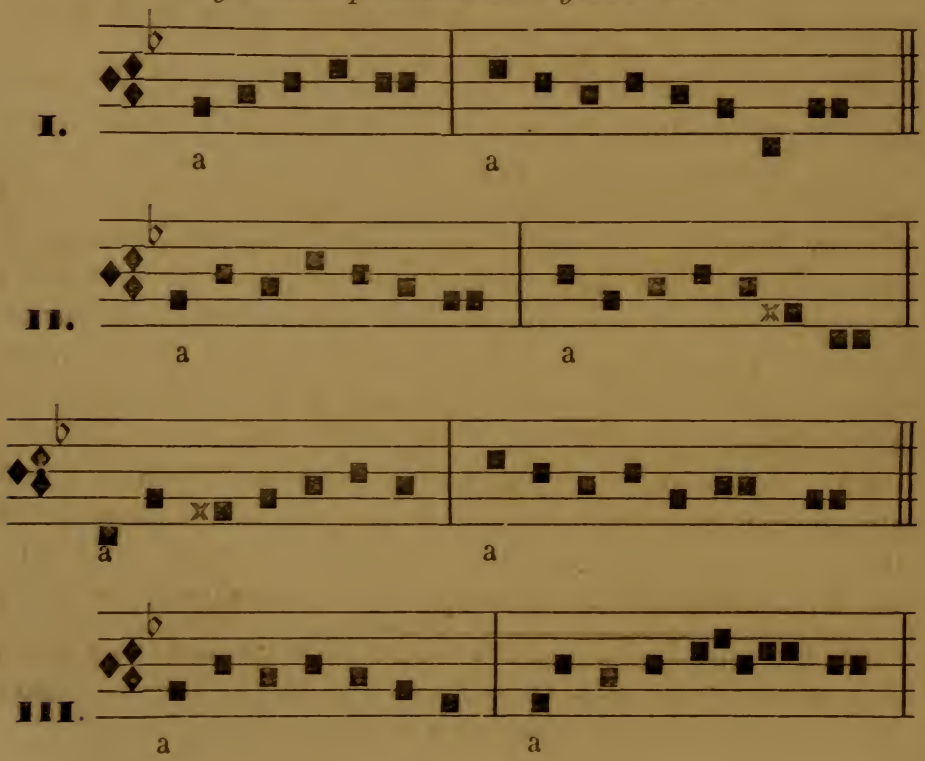
(1) Esta entonacion de salmo es 7.° tono segun algunos autores y 1.° segun otros. Nosotros hemos seguido la opinion de estos últimos, haciendo siempre preceder á esta entonacion antifona de primer tono.

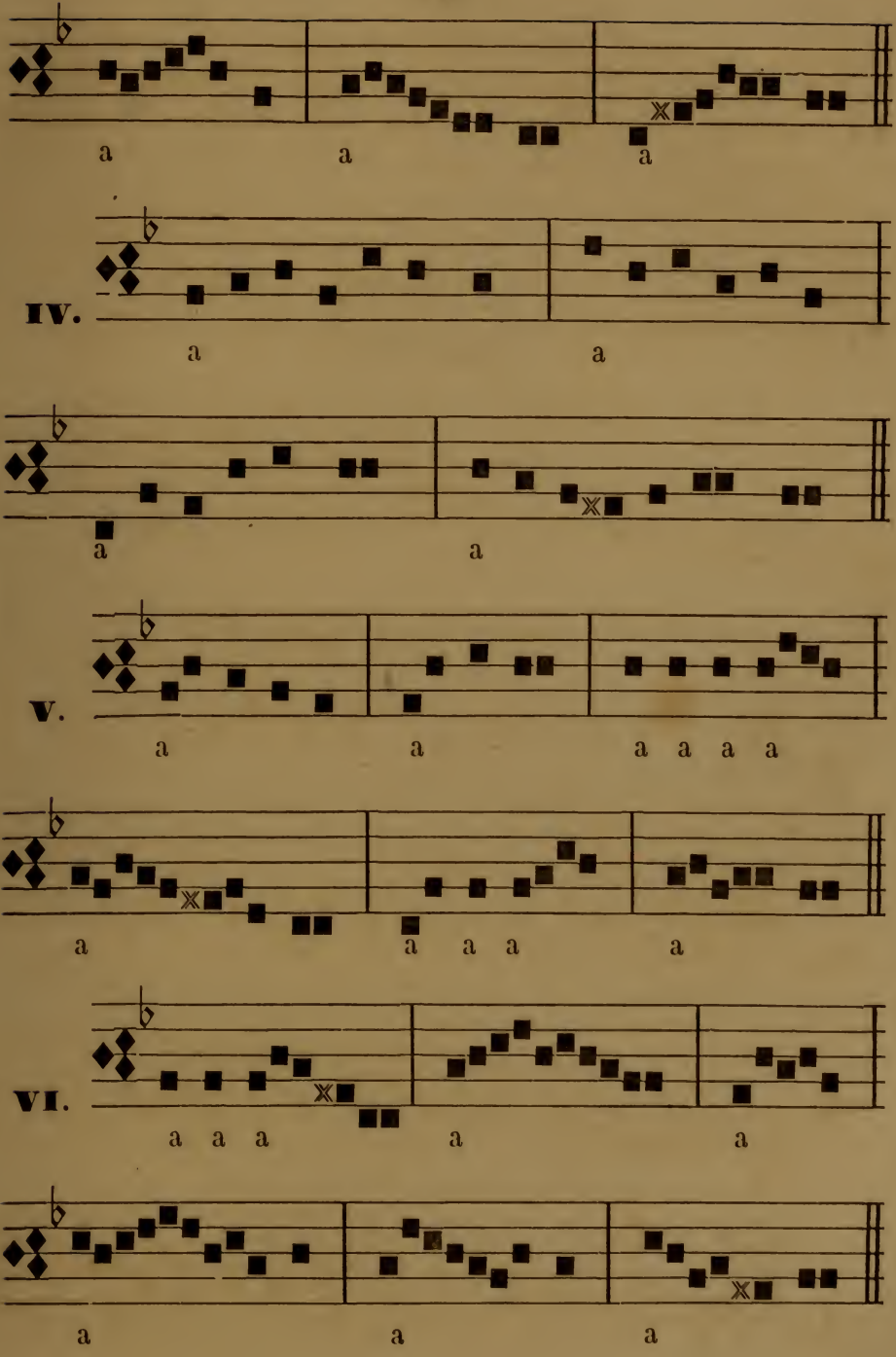
el *fa* y el *do* sostenido, para que los semitonos resulten entre el 3.° y 4.° grado y 6.° y 7.° de su escala diatónica. El cantar por esta nueva llave tiene la ventaja de que se dicen las mismas notas que corresponden en el órgano, ademas de otras que se verán mas adelante *(l)*. En las canturías de este tono, como están escritas con bemol á luego de la llave, el *do* se hace natural, á menos que no tenga delante un becuadro, en cuyo caso es sostenido

Posicion de las notas en la llave de do *en primera linea.*

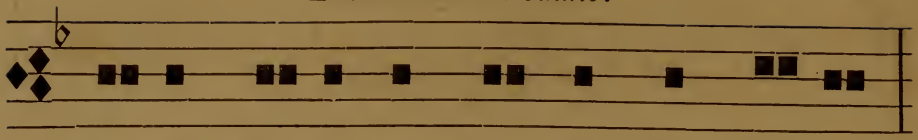


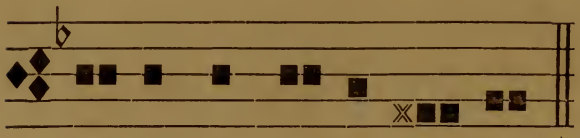
Egercicios prácticos del segundo tono.



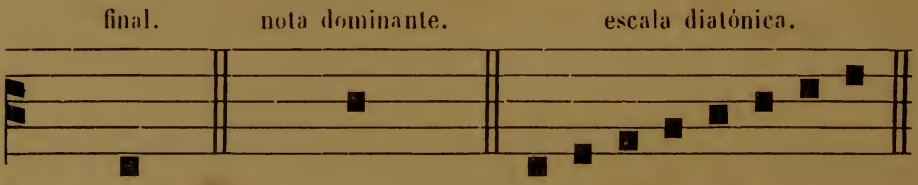

a a a
IV.
a a
a a
V.
a a a a a a
a a a a
VI.
a a a a a a
a a a

Entonacion del salmo.





Tercer tono.



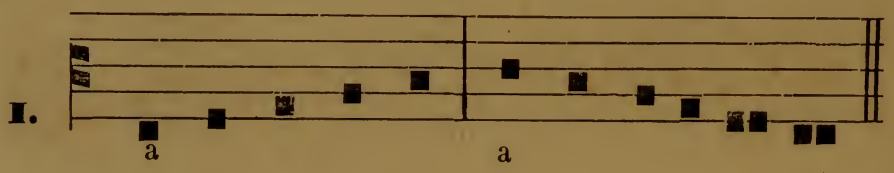
26. El tercer tono se escribe en llave de *do* en tercera linea ; y se canta cuarta bajo. *(u)*

27. Por práctica constante, todos los tonos que se escriben con llave de *do* se trasportan á su cuarta inferior; es decir, dos tonos y un semitono mas bajo.

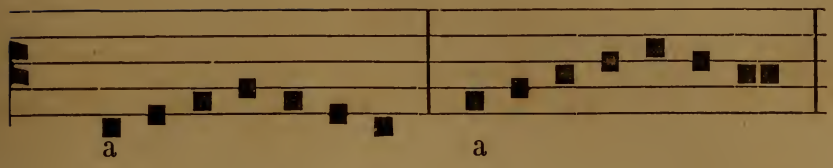
28. En el tercer tono la nota *mi* final corresponde al *si* del órgano, y la nota dominante *do*, al *sol* del órgano.

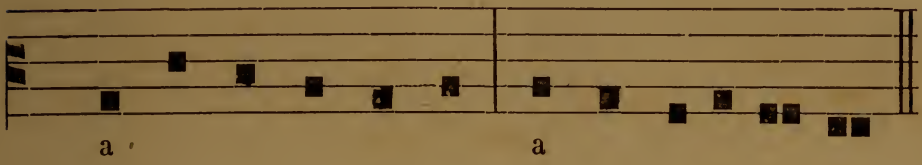
29. Cantando el tercer tono, como el segundo, fingiendo en la llave de *do* primera linea, haciendo el *fa* sostenido para que los semitonos resulten entre el 1.° y 2.° grado y 5.° y 6.° de su escala diatónica; se dirán las mismas notas que corresponden en el órgano. El *fa* se cantará natural si delante tiene el signo bemol.

Ejercicios prácticos del tercer tono.

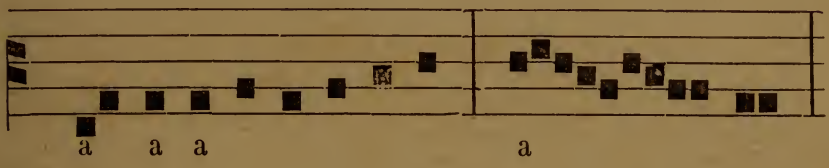


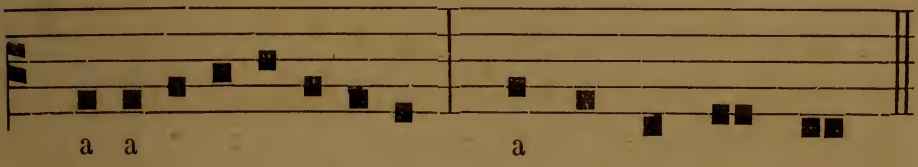
II.



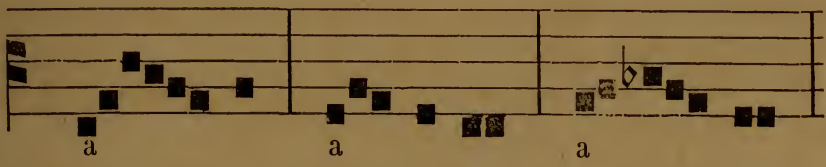


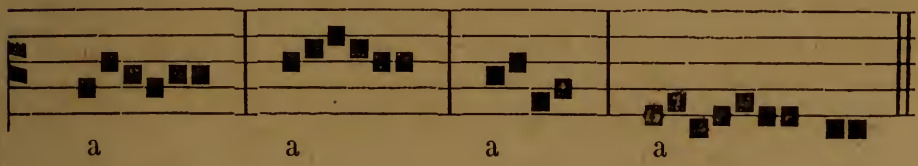
III.



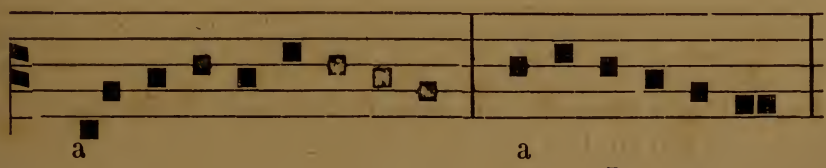


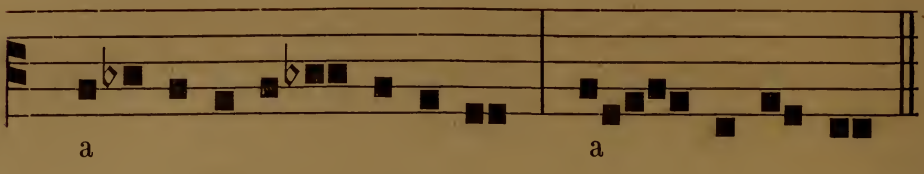
IV.

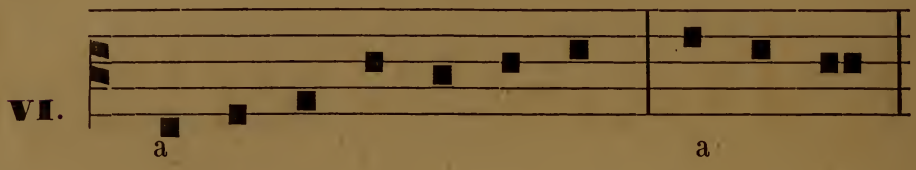


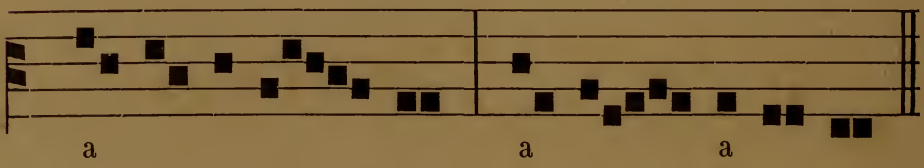


V.

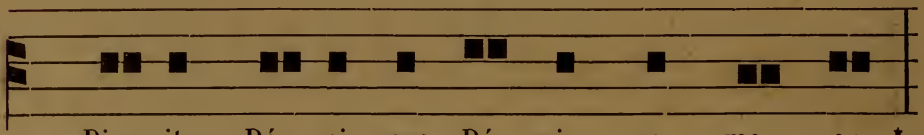


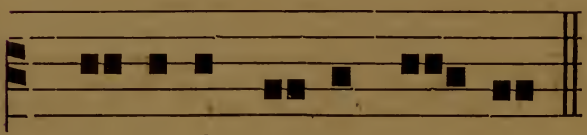




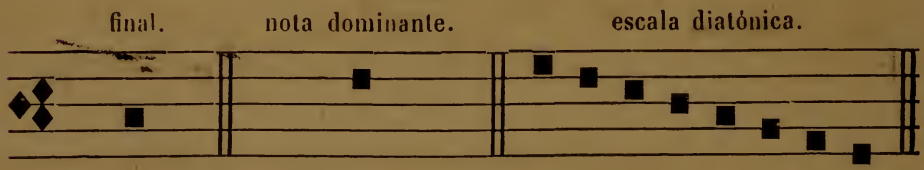


Entonacion del salmo.





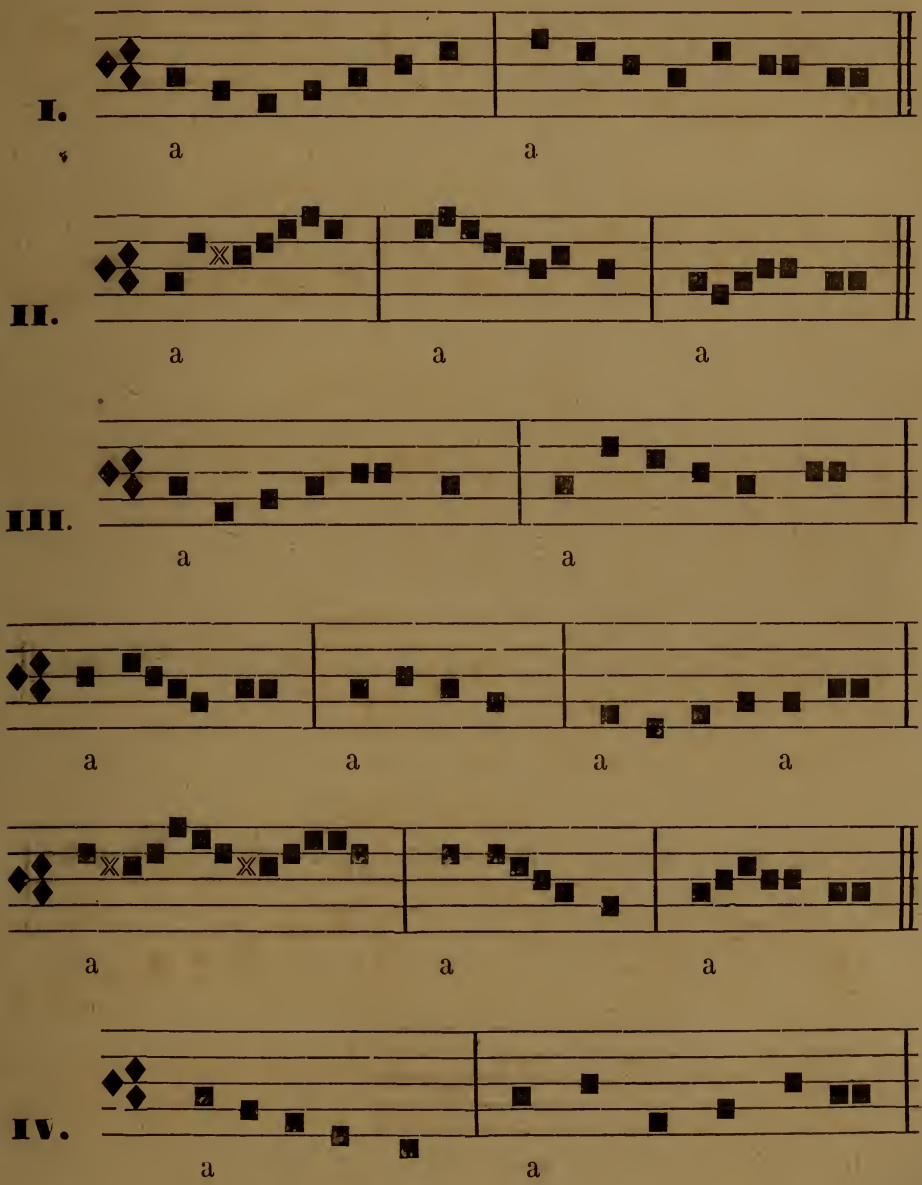
Cuarto tono.

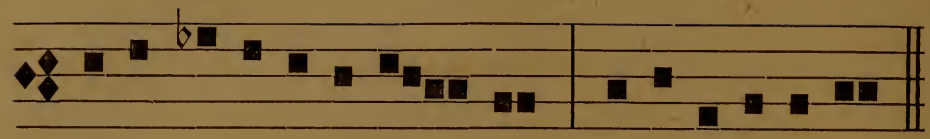


30. El cuarto tono se escribe en llave de fa tercera línea, siendo su nota final *mi*, mi del órgano y la nota dominante *la*, la del órgano *(m)*.

31. En este tono, como en el primero, cantando en la misma llave en que está escrito, se dicen las mismas notas que corresponden al órgano.

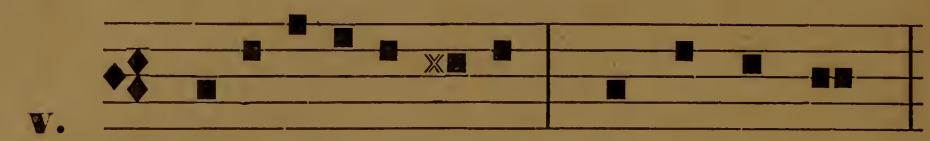
Ejercicios prácticos del cuarto tono.



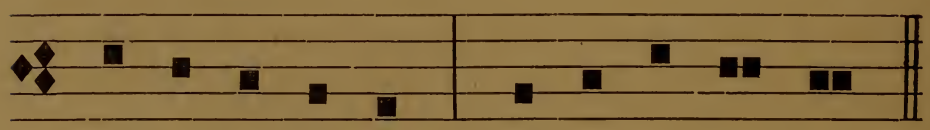


a a

V.

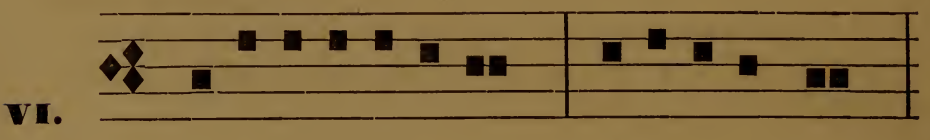


a a

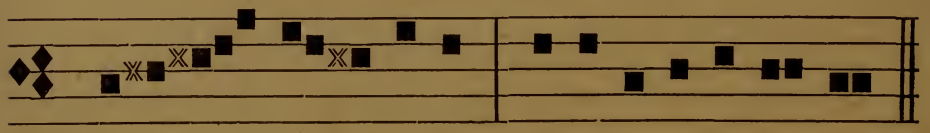


a a

VI.

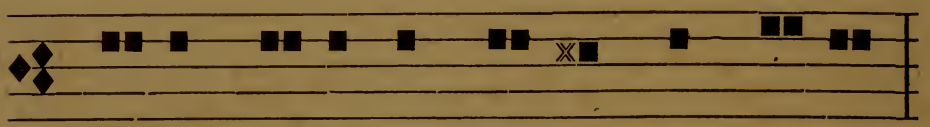


a a a a a

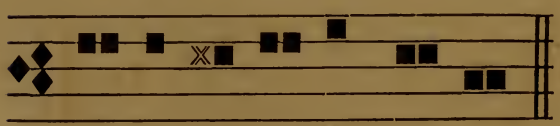


a a a

Entonacion del salmo.



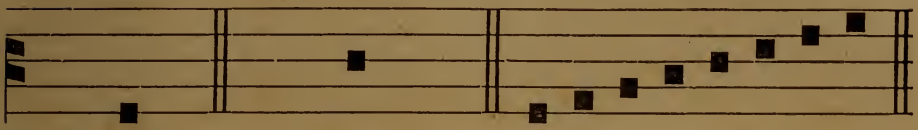
Di - xit Dó - mi - nus Dó - mi - no me - o: *



Se - de á dex-tris me - is.

Quinto tono

final. nota dominante. escala diatónica.

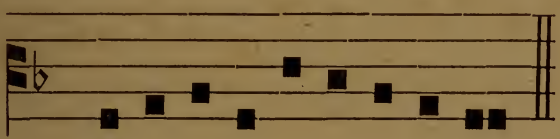


32. El quinto tono se escribe en llave de *do* tercera línea con un bemol á luego de la llave, para que el *si* se haga bemol *(n)*.

33. El quinto tono está escrito tambien una cuarta mas alto de lo que se canta, como todo lo que está escrito en la llave de *do*, resultando ser el *fa* final, *do* del órgano, y la nota dominante *do*, *sol* del órgano. Cantando por la llave de *do* en primera línea, haciendo el *fa* natural para que los semitonos en su escala diatónica, modificada por la colocacion del bemol á luego de la llave, resulten en los mismos grados, se dirán las mismas notas que corresponden al órgano. Cuando el *fa* se encuentra con becuadro delante, entonces se hace sostenido.

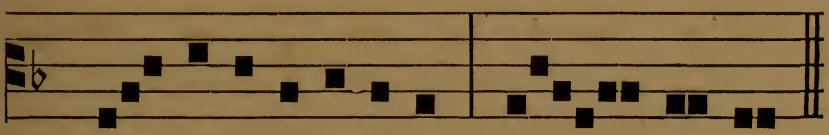
Ejercicios prácticos del quinto tono.

I.



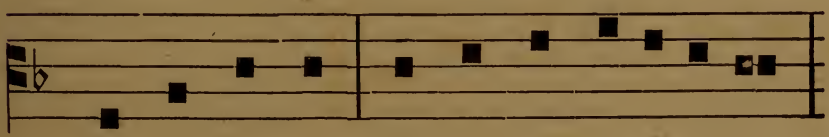
a

II.

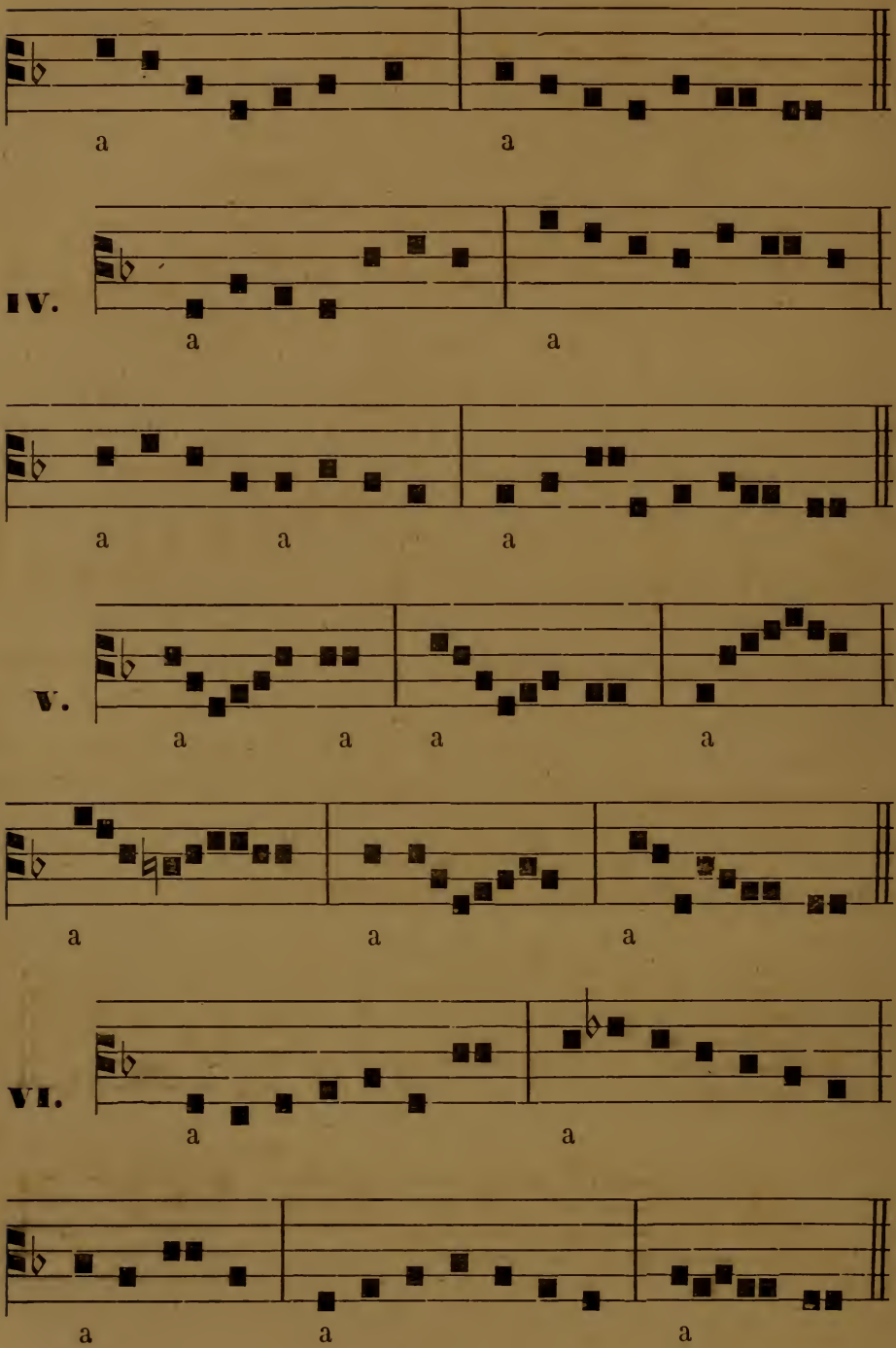


a a

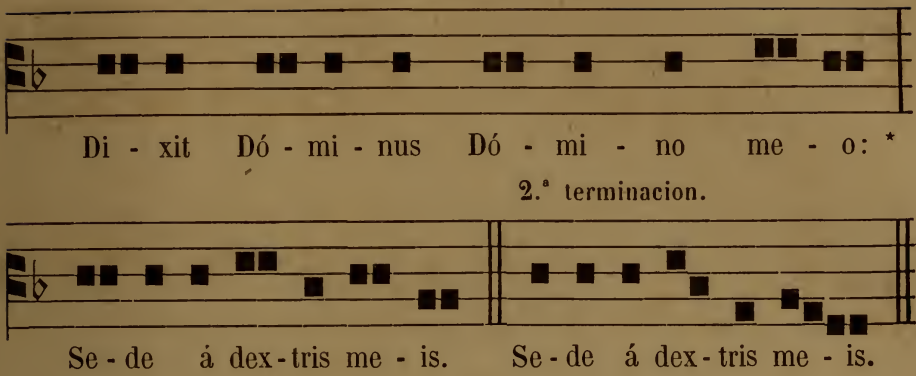
III.



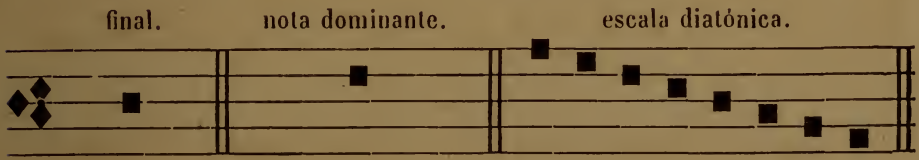
a a


a
a
IV.
a
a
a
a
a
V.
a
a
a
a
a
a
a
VI.
a
a
a
a
a

Entonacion del salmo.



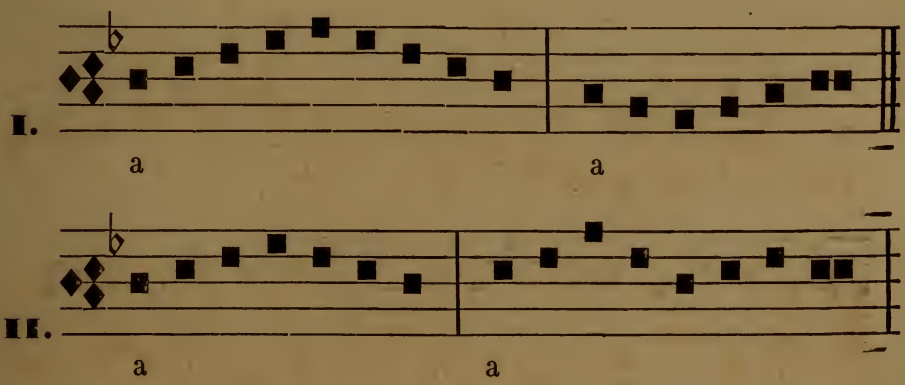
Sexto tono.

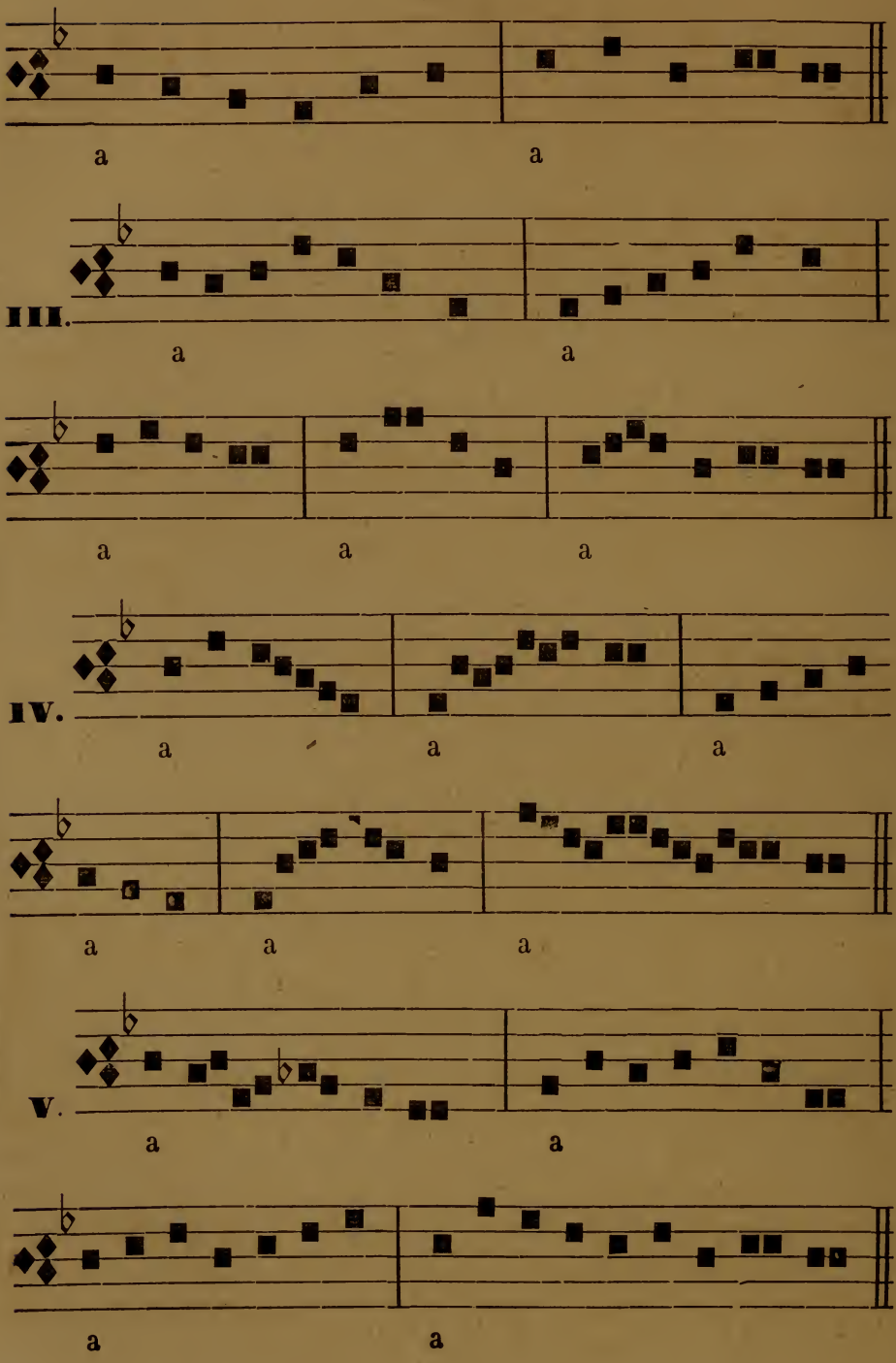


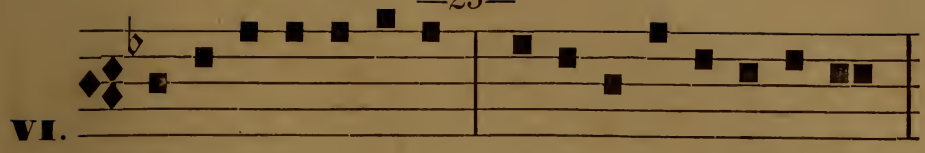
34. El sesto tono se escribe, con llave de *fa* en tercera línea, y un bemol á luego de la llave, para que el *si* se haga bemol *(ñ)*.

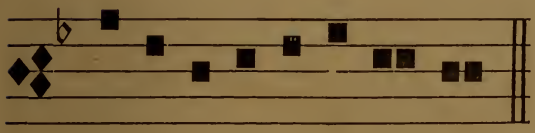
Cantando este tono en su llave de *fa* se dicen las mismas notas que corresponden al órgano, siendo *fa* en el órgano el *fa* final de este tono; y *la* la nota dominante.

Ejercicios prácticos del sesto tono.

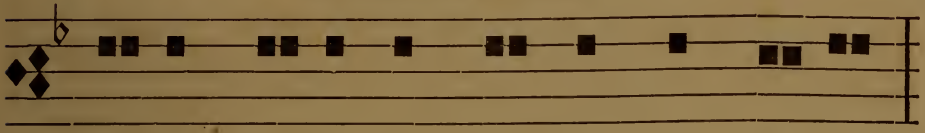


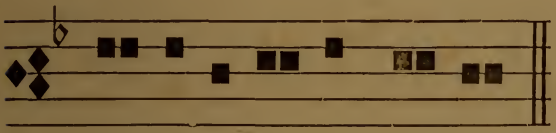

a
a
III.
a
a
a
a
a
IV.
a
a
a
a
a
V.
a
a
a
a



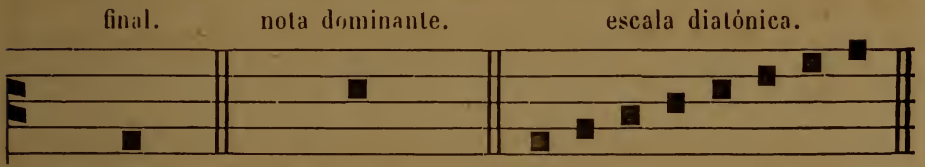


Entonacion del salmo.





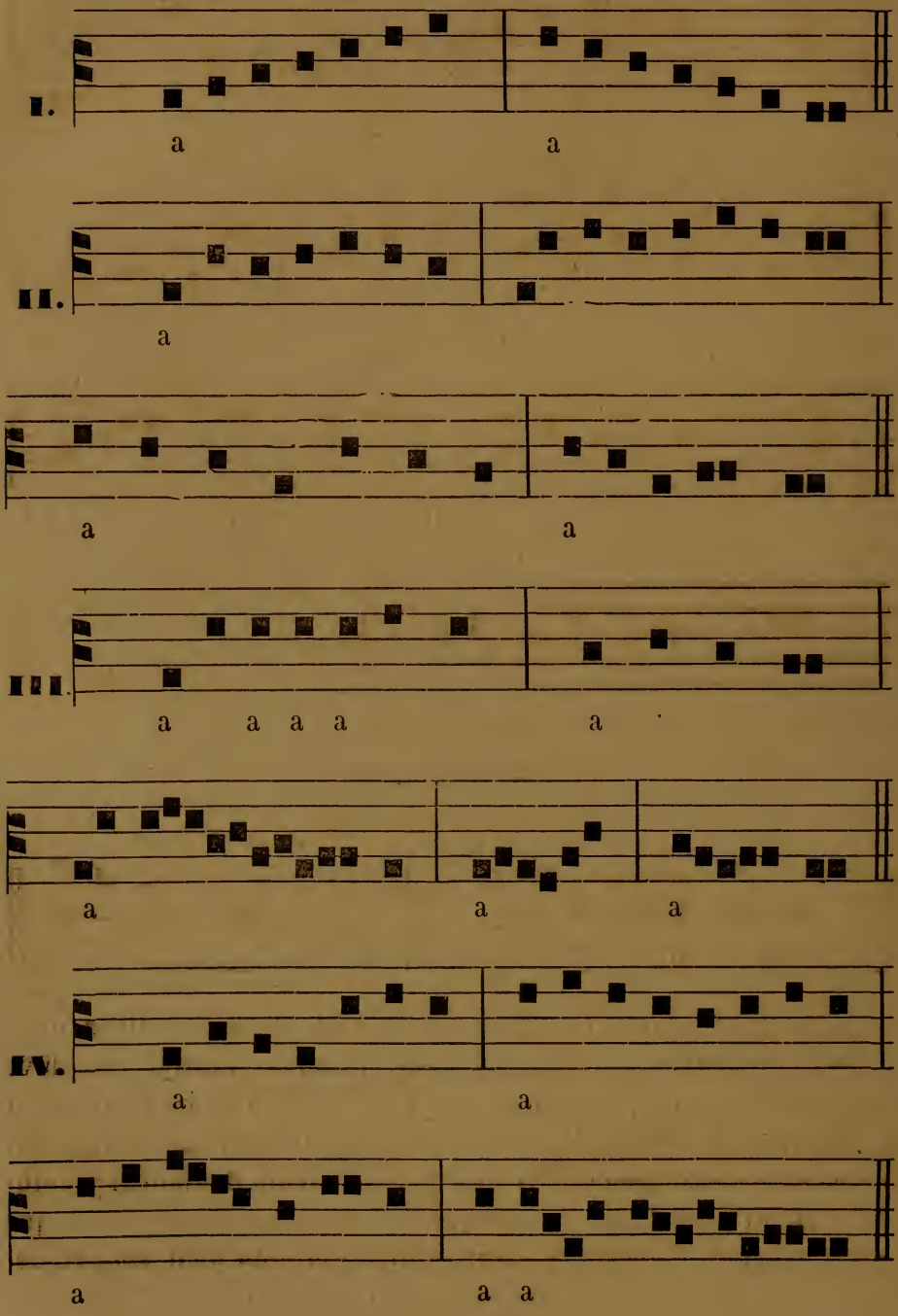
Séptimo tono

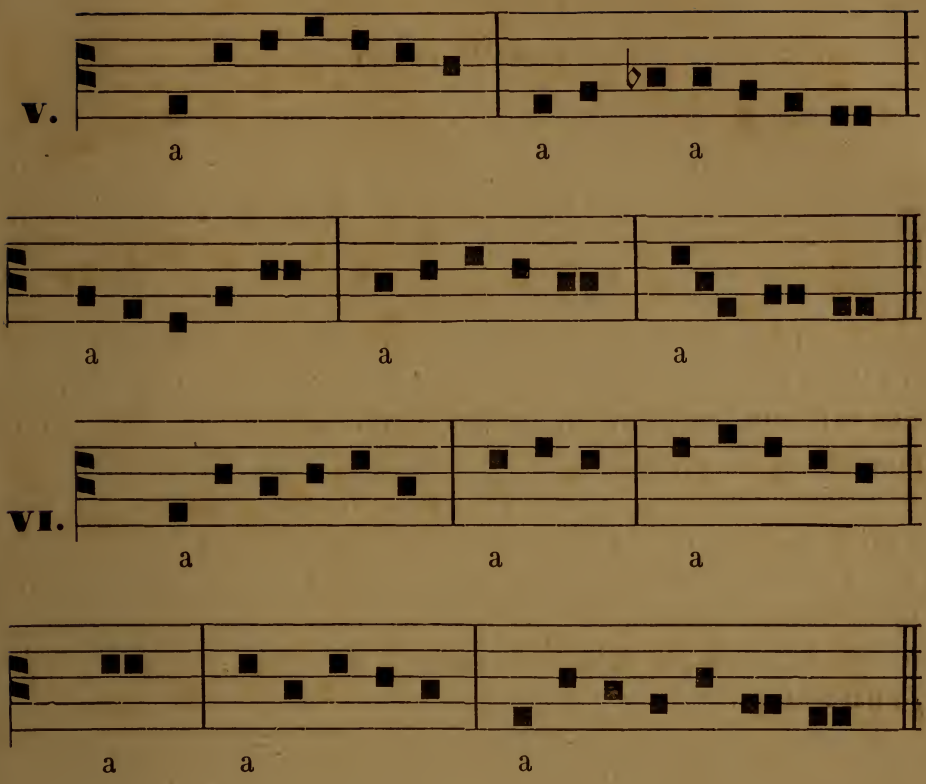


35. El sétimo tono se escribe en llave de *do* tercera línea *(o)*.

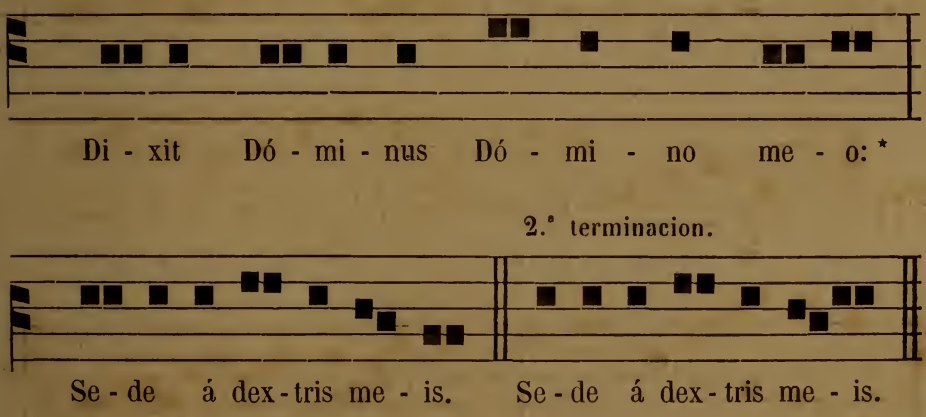
36. En este tono, como en todos los que se escriben en llave de *do* tercera línea, cantando con llave fingida de *do* en primera línea, haciendo sostenido el *fa* para que los semitonos resulten entre el 3.° y 4.° grado y 6.° y 7.° de su escala diatónica, y natural cuando tiene delante un bemol, se dicen las mismas notas que corresponden al órgano; resultando ser la nota final *sol*, *re* del órgano; y la nota dominante *re*, *la* del órgano.

Ejercicios prácticos del sétimo tono.

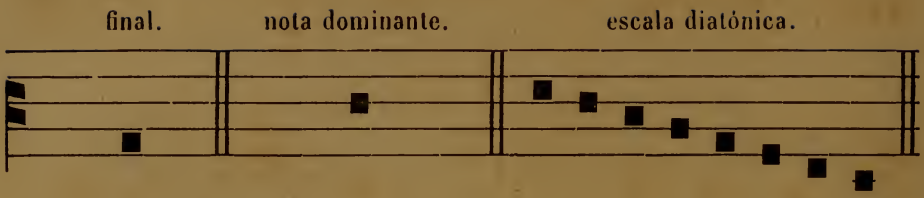




Entonacion del salmo.

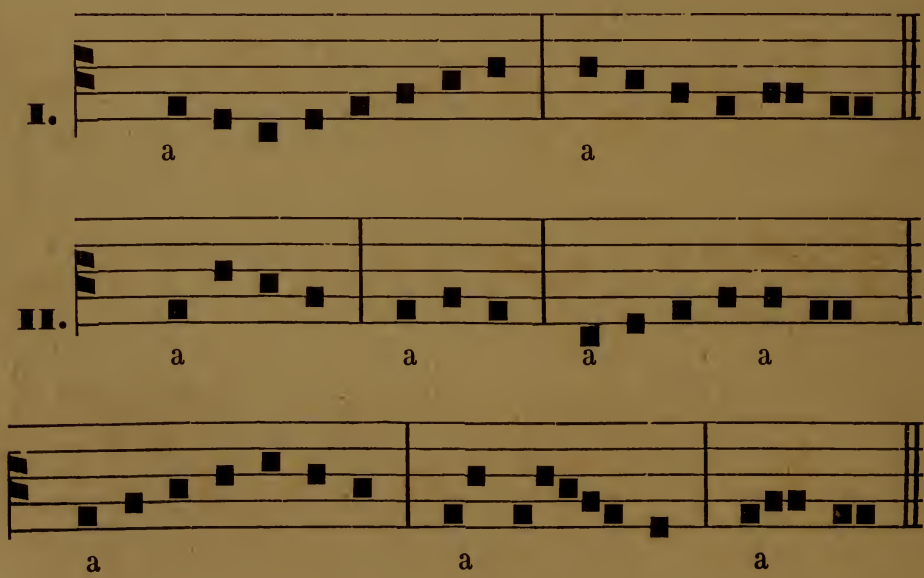


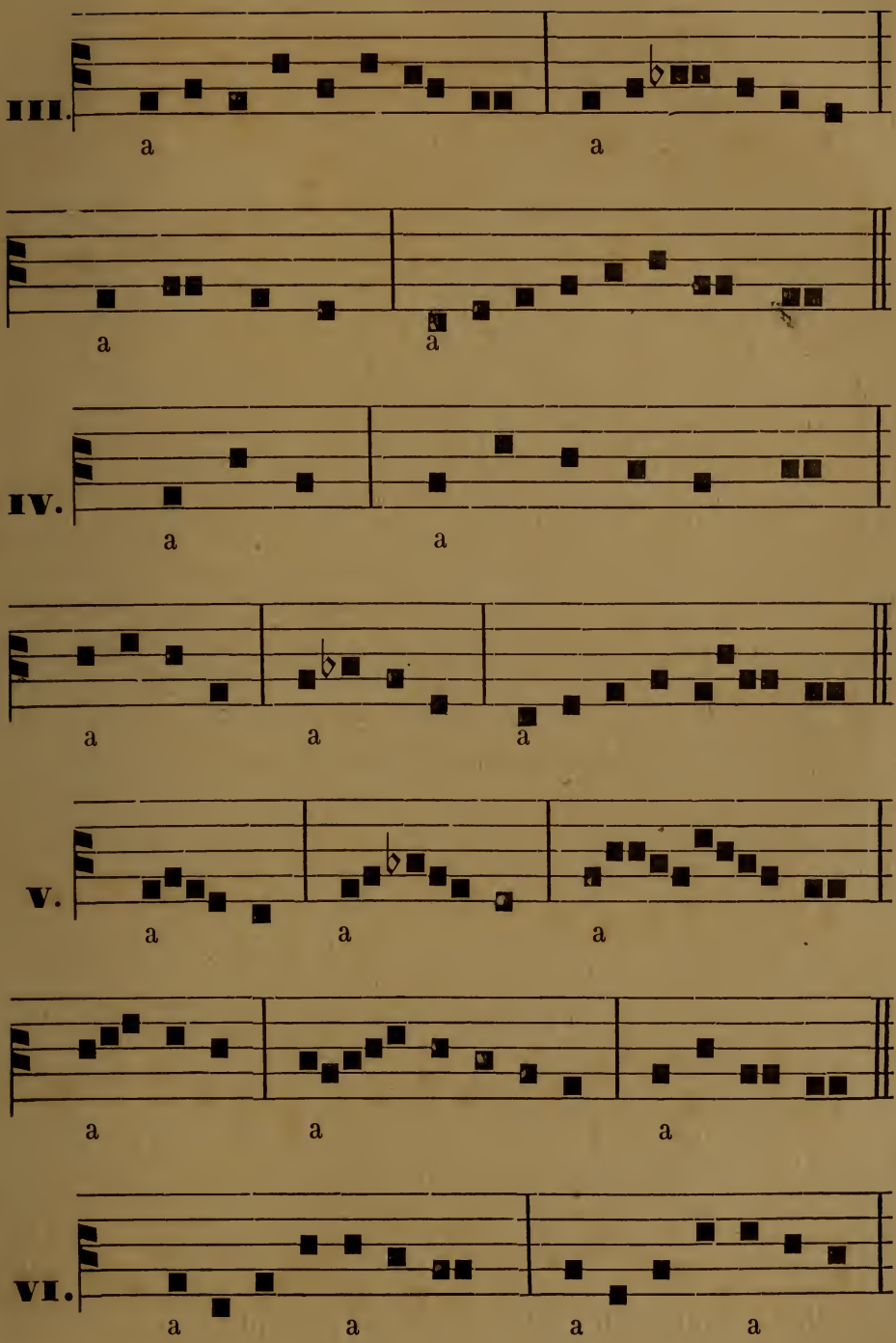
Octavo tono.

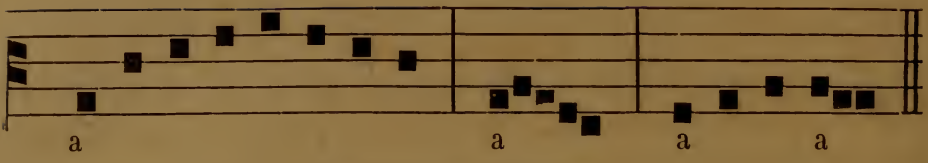


37. El octavo tono, como el sétimo, se escribe en llave de *do* 3.ª línea y se canta cuarta-baja. *Sol* es la nota final de ambos tonos *(p)*. Sin embargo no pueden confundirse, porque la nota dominante es *do, sol* del órgano en este tono, y *re, la* del órgano en el sétimo, y además, la escala diatónica del octavo tono está una cuarta mas baja que la del sétimo. Si se canta por la llave de *do* en 1.ª es menester cuidar que el *fa* sea sostenido, para que los semitonos resulten entre el 2.° y 3.° grado y 6.° y 7.° de su escala diatónica, á menos que delante de *fa* haya un bemol en cuyo caso el *fa* natural.

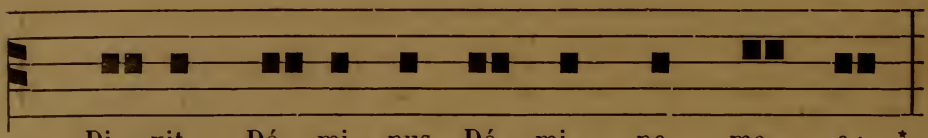
Ejercicios prácticos del octavo tono.



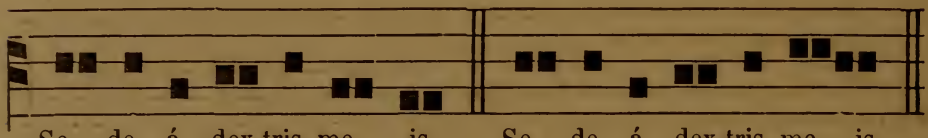

III.
a
a
a
a
IV.
a
a
a
a
a
V.
a
a
a
a
a
a
VI.
a
a
a
a



Entonacion del salmo.



2.ª terminacion.



Modo de empezar las entonaciones en los cánticos.

Primer tono.

Segundo tono.

Tercer tono.

Cuarto tono.

Quinto tono.

Sexto tono.

Séptimo tono.

Octavo tono.

Recapitulacion.

38. De todo lo dicho resulta: que el primer tono se escribe con llave de *fa* en tercera línea, con un bemol en *si;* que su nota final es *re,* su nota dominante *la,* su escala diatónica *re. mi, fa, sol, la, si, do, re;* y que cantando tal como está escrito, se dicen las mismas notas que corresponden al órgano.

39. Que el segundo tono se escribe en llave de *fa* tercera línea, que por lo bajo de su tesitura se canta trasportando un punto alto, resultando ser *mi* del órgano, la nota final *re* de este tono, y *sol* del órgano su nota dominante *fa*, y su escala diatónica *si*, *la, sol, fa, mi, re, do, si,* en el órgano, en vez de *la, sol, fa, mi, re, do, si, la*, y que cantando por llave fingida de *do* en 1.ª línea, y haciendo sostenido el *fa,* se dicen las mismas notas que corresponden al órgano.

40. Que el tercer tono se escribe en llave de *do* 3.ª linea, se canta cuarta baja, como todo lo que se escribe en llave de *do;* que la nota final *mi* es *si* del órgano; su nota dominante *do, sol* del órgano; y su escala diatónica *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi,* es *si, do, re, mi, fa, sol, la, si,* del órgano. Cantando con llave fingida de *do,* 1.ª linea, haciendo el *fa* sostenido, siempre que delante no tenga bemol, en cuyo caso se hace natural, se dirán las mismas notas que corresponden al órgano.

41. Que el cuarto tono se escribe en llave de *fa* 3.ª linea; su nota final es *mi*, su nota dominante *la,* y su escala diatónica *si, la, sol, fa, mi, re, do;* y que sus notas corresponden esactamente al órgano, como en todo lo que se escribe con llave de *fa,* á escepcion del segundo tono.

42. Que el quinto tono se escribe en llave de *do* 3.ª línea; con un bemol á luego de la llave, para que se haga bemol el *si :* se canta cuarta baja resultando ser la nota final *fa, do* del órgano; la nota dominante *do, sol* del órgano, y la escala diatónica *fa, sol, la, si* ♭, *do, re, mi, fa ; do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, del órgano. Cantando por la llave de *do* en primera línea y haciendo el *fa* na-

tural, cuando delante no tiene un becuadro , en cuyo caso se hará sostenido , se dirán las mismas notas que corresponden al órgano.

43. Que el sesto tono se escribe en llave de *fa* 3.ª línea, con un bemol á luego de la llave, para que el *si* se cante bemol ; que su nota final es *fa*, su nota dominante *la,* y su escala diatónica *do, si,* ♭ *la, sol, fa, mi, re, do.* Cantando segun está escrito, se dicen las mismas notas que corresponden al órgano.

44. Que el sétimo tono se escribe con llave de *do* 3.ª línea , se trasporta cuarta baja, resultando ser su nota final *sol, re* del órgano, su nota dominante *re, la* del órgano , y su escala diatónica *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol; re, mi, fa, sol , la, si , do, re,* del órgano. Cantando por la llave fingida de *do* en 1.ª línea, haciendo el *fa* sostenido, á menos que tenga bemol en cuyo caso se hace natural; (cosa que pocas veces ocurre en el 7.° tono) se cantan las mismas notas que corresponden al mismo órgano.

45. Que el octavo tono se escribe en llave de *do,* 3.ª línea , se canta cuarta baja, de modo que su nota final *sol,* es *re* del órgano, su nota dominante *do, sol* del órgano, y su escala diatónica *re, do, si, la, sol, fa, mi, re; la, sol, fa, mi, re, do, si, la,* del órgano. Cantando por la llave de *do* 1.ª línea, como si así estuviese escrito, á menos que delante tenga bemol, en cuyo caso se hace natural, se dirán las mismas notas que corresponden al órgano.

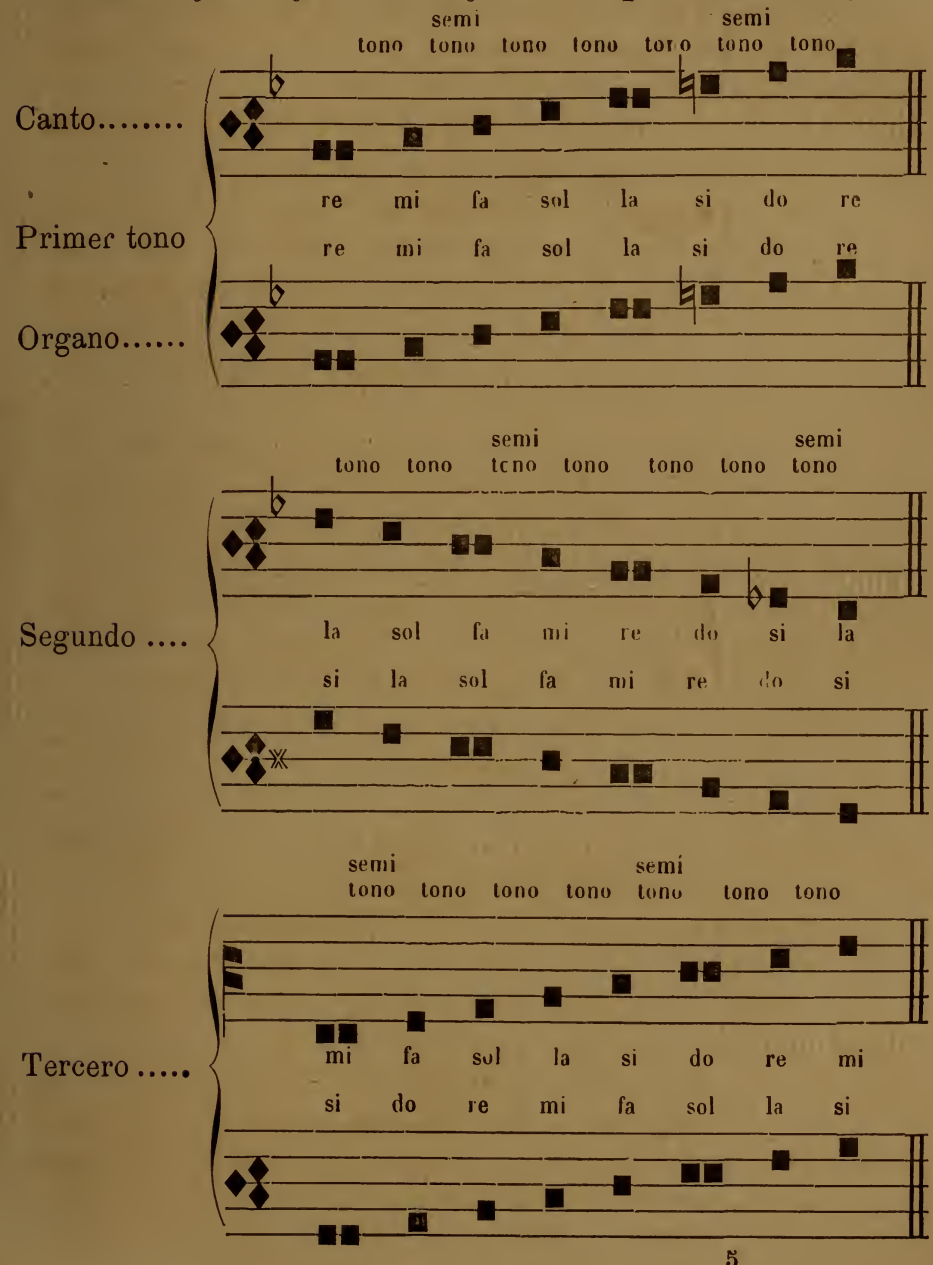
Conclusion.

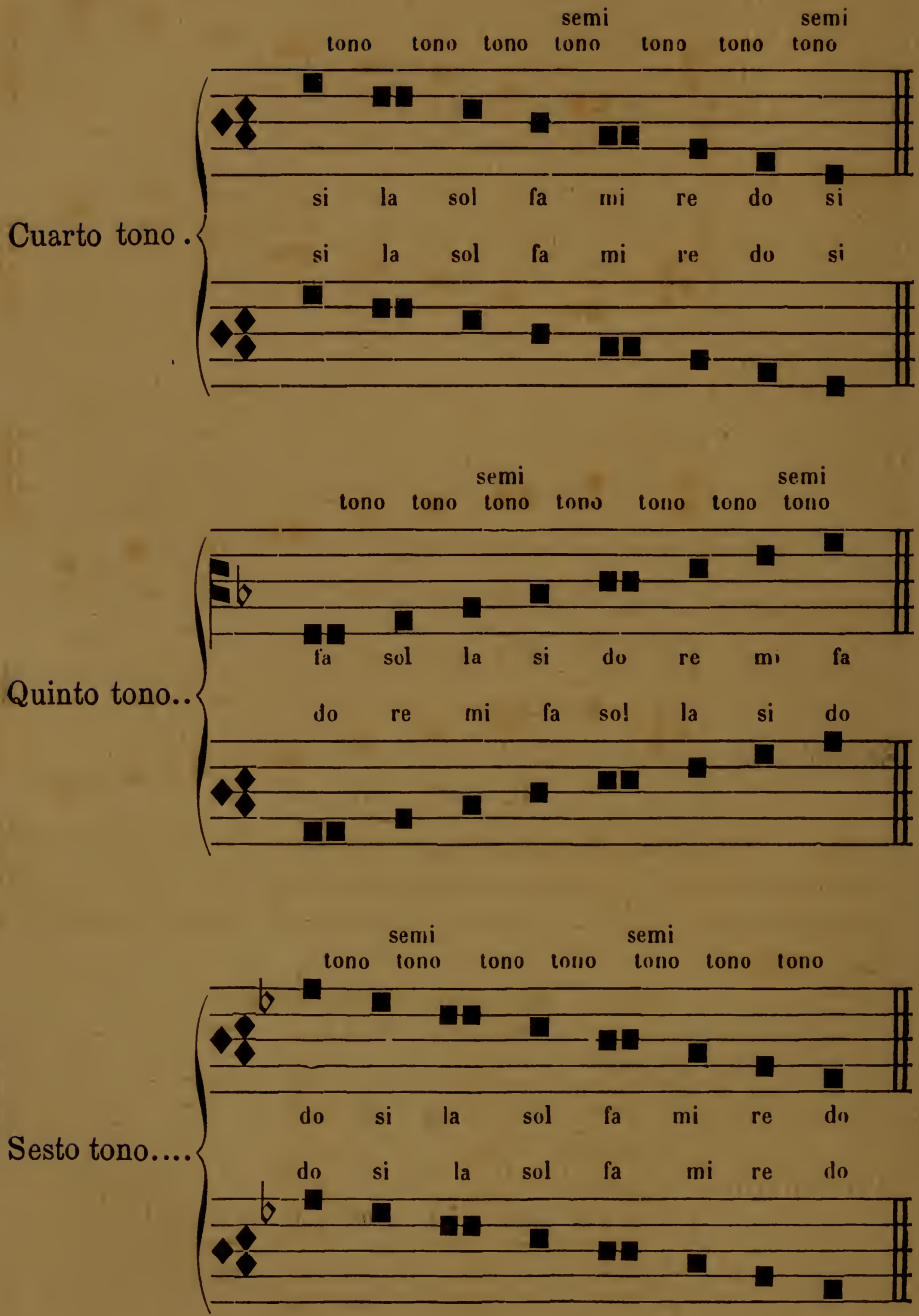
46. Se habrá observado que los tonos 1.° 2.° 5.° y 6.° se escriben con un bemol á luego de la llave, para que en todos ellos el *si* se cante un semitono mas bajo, ó lo que llamamos bemol. Cuando haya de ser natural, tenemos cuidado de poner un becuadro delante del *si.* Todos los demás tonos se escriben , como se habrá observado , sin signo accidental á luego de la llave.

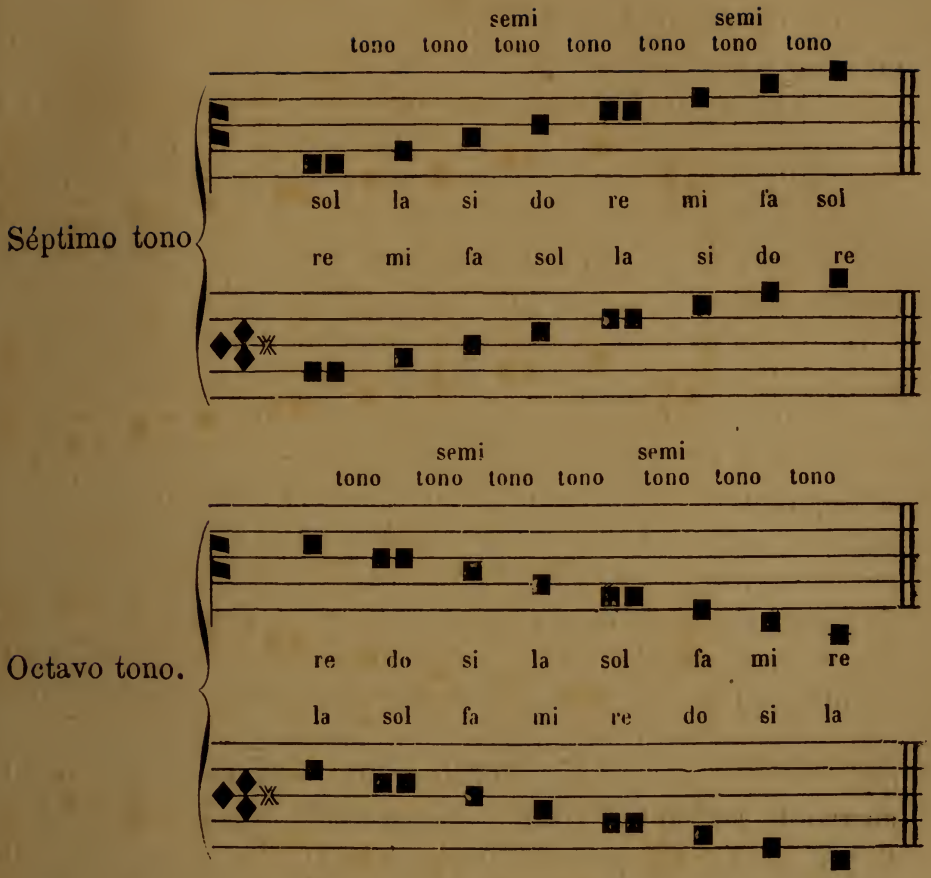
47. No cabe duda que la colocacion del bemol á luego de la llave hace variar la tonalidad antigua de estos tonos ; pero como nuestro oido está acostumbrado á la tonalidad moderna, y no podria resistir las canturias duras que resultarian de no hacer be-

mol el *si* en ciertos pasages, parece es indispensable la colocacion del bemol en *si* á luego de la llave.

Cuadro general de las escalas diatónicas de todos los tonos del cauto-llano segun hoy se cantan, y sus correspondientes del órgano.




Cuarto tono.
semi
semi
tono tono tono tono tono tono tono
si la sol fa mi re do si
si la sol fa mi re do si
Quinto tono..
semi
semi
tono tono tono tono tono tono tono
fa sol la si do re mi fa
do re mi fa sol la si do
Sesto tono....
semi
semi
tono tono tono tono tono tono tono
do si la sol fa mi re do
do si la sol fa mi re do



48. Desentendiéndose por un momento de las escalas diatónicas de los tonos, y fijándose en sus equivalentes del órgano, se verá que las notas finales y notas dominantes de todos los tonos son como sigue:

Tonos.	Nota final.	Nota dominante.
1.°	Re.	La.
2.°	Mi.	Sol.
3.°	Si.	Sol.
4.°	Mi.	La.
5.°	Do.	Sol.
6.°	Fa.	La.
7.°	Re.	La.
8.°	Re.	Sol.

49. Cantando el 1.° 4.° y 6.° por la llave de *fa* en 3.ª línea, tal como están escritos, y 2.° 3.° 5.° 7.° y 8.° por llave de *do* en primera línea, con los accidentales que hemos esplicado antes, á pesar que el 2.° tono está escrito en llave de *fa* 3.ª línea y los demas en llave de *do* 3.ª línea, resultará que todos los tonos se cantarán con las mismas notas que pertenecen al órgano siendo esta una gran ventaja para pasar de un tono á otro lo que se llama *tomar las cuerdas*, y cantar por cualquiera cuerda.

50. Cantar por una cuerda, es tomar el tono de las canturias de todos los tonos; de manera que resulte que el sonido de la nota dominante en todos ellos sea siempre el mismo.

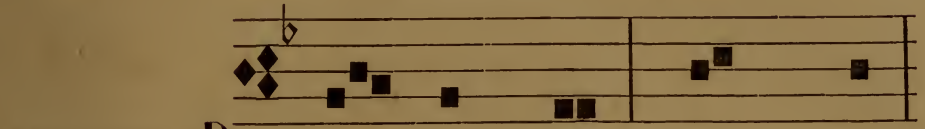
51. En las Catedrales y muchas Iglesias parroquiales, se acostumbra cantar el canto-llano por una cuerda. Cuando la mayoría de voces es de bajos, como sucede en las Catedrales y Colegiatas, se canta por la cuerda del *sol;* y cuando esta mayoria es de tenores, se canta por la cuerda de *la*. Ahora bien, teniendo esto presente y viendo por el cuadro que hay cuatro tonos en que la nota dominante corresponde al *la* del órgano, y otros cuatro en que corresponden al *sol,* será fácil, sin mas reglas, cantar por cualquiera de las dos cuerdas. Por ejemplo, si se quiere cantar por la cuerda de *sol,* no hay mas que cantar punto bajo los tonos 1.° 4.° 6.° y 7.°, y si se quiere cantar por la cuerda de *la,* cantar punto alto los tonos 2.° 3.° 5.° y 8.ª *(q)*

EGEMPLOS

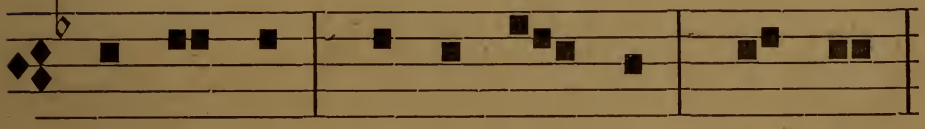
sacados de nuestra publicacion de canto-llano.

COMMUNE CONFESSORIS NON PONTIFICIS.

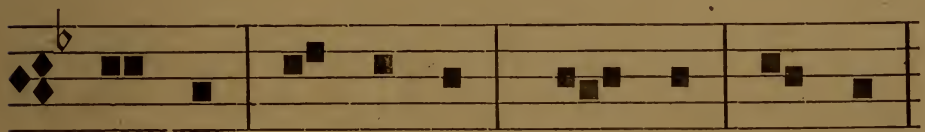
AD VESPERAS.



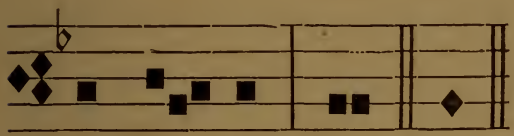
ANTIPHONA. D ó - mi - ne, quin - que



ta - lén - ta tra - di - dís - ti mi - hi:

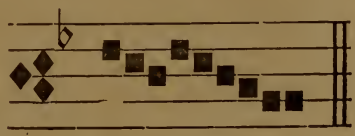


ec - ce á - li - a quin - que su - per

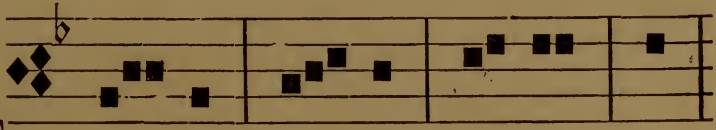


lu - crá - tus sum.

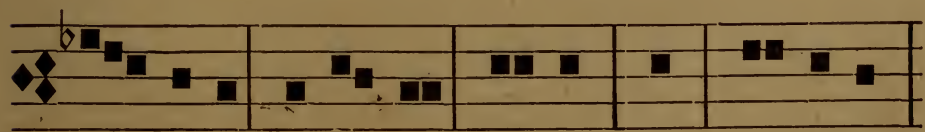
Ps. 109.



Dixit Dóminus.

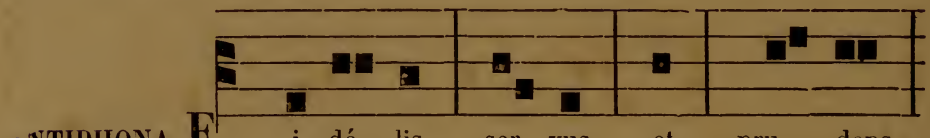


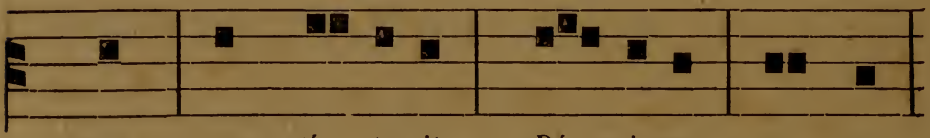
ANTIPHONA. E u - ge ser - ve bo - ne, in

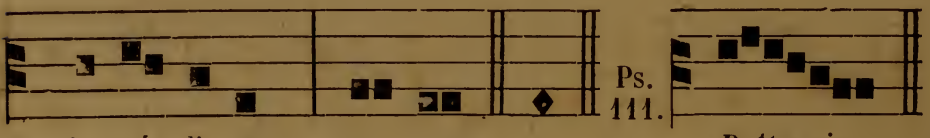


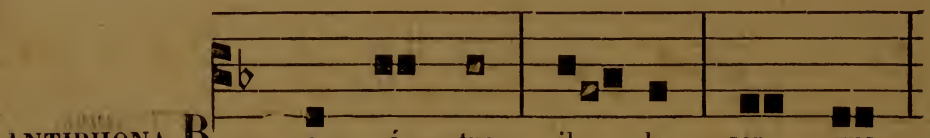
mó - di - co fi - dé - lis, in - tra in gáu - di - um

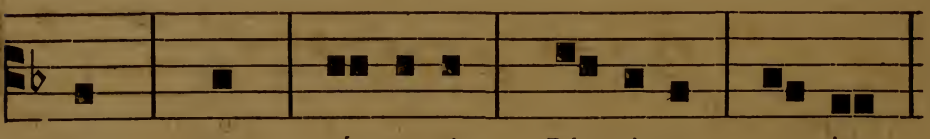
Ps.
110.
Dó - mi - ni tu - i.
Confitébor tibi

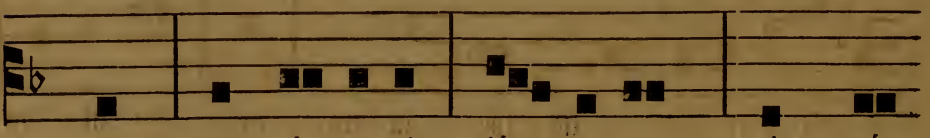

ANTIPHONA. F i - dé - lis ser - vus et pru - dens,

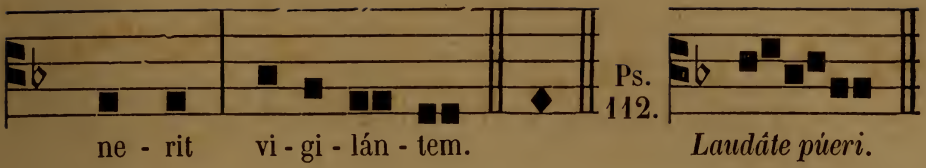

quem cons - tí - tu - it Dó - mi - nus su - per

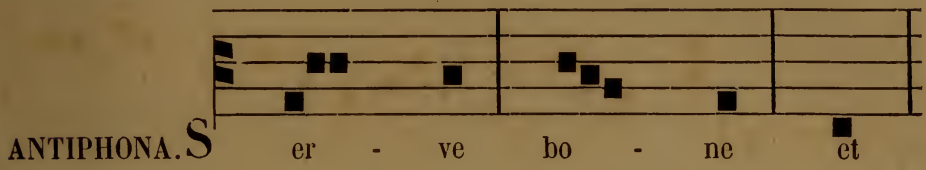

Ps.
111.
fa - mí - li - am su - am.
Beâtus vir

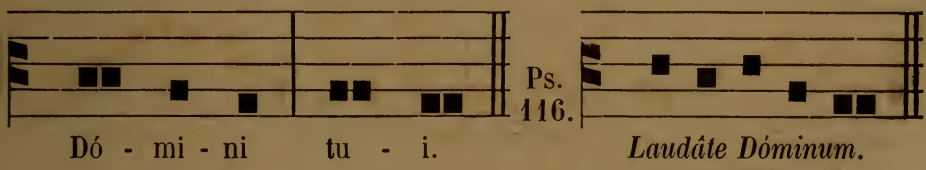

ANTIPHONA. B e - á - tus il - le ser - vus,

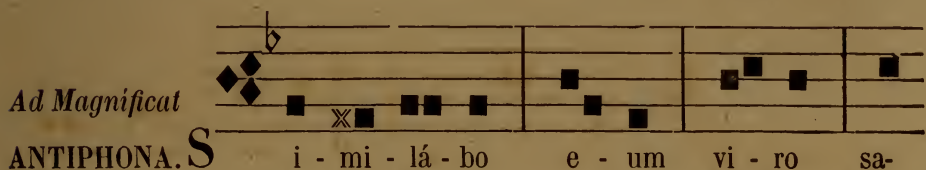

quem cum vé - ne - rit Dó - mi - nus e - jus,

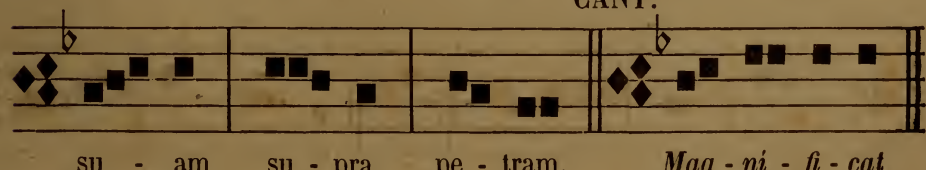

et pul - sá - ve - rit já - nu - am, in - vé-


Ps. 112.
ne - rit vi - gi - lán - tem.
Laudáte púeri.


ANTIPHONA. S er - ve bo - ne et
fi - dé - lis , in - tra in gáu - di - um

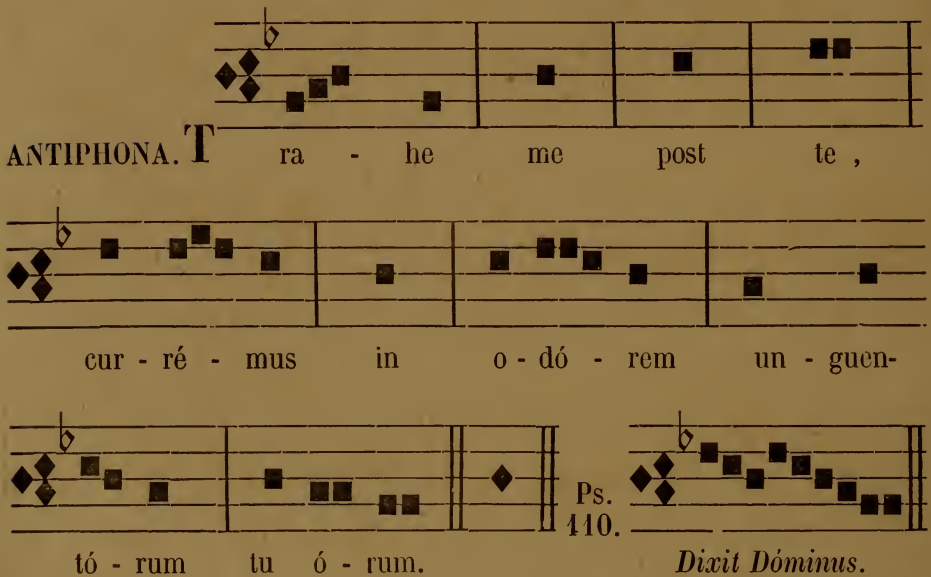

Ps. 116.
Dó - mi - ni tu - i.
Laudáte Dóminum.

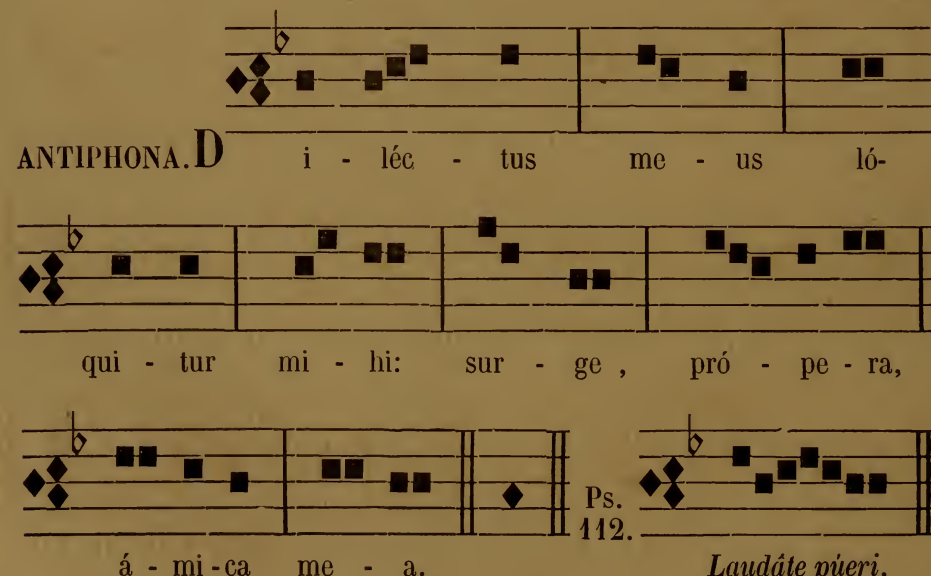

Ad Magníficat
ANTIPHONA. S i - mi - lá - bo e - um vi - ro sa-
pi - én - ti, qui æ - di - fi - cá - vit do - mum

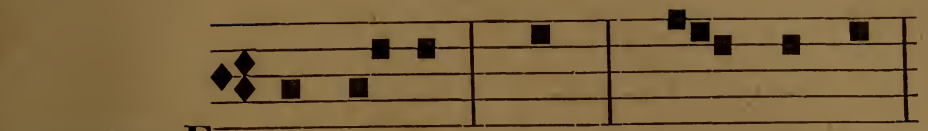

CANT.
su - am su - pra pe - tram.
Mag - ní - fi - cat

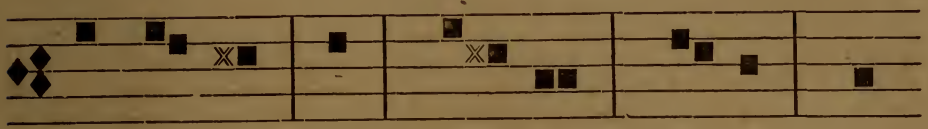
IN FESTO PURISSIMI CORDIS BEATÆ MARIÆ VIRGINIS.

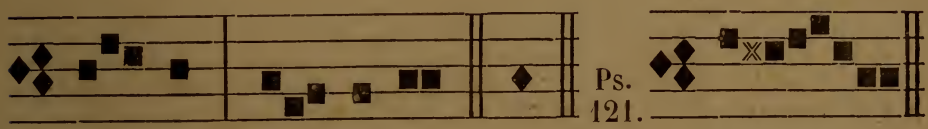
AD VESPERAS.

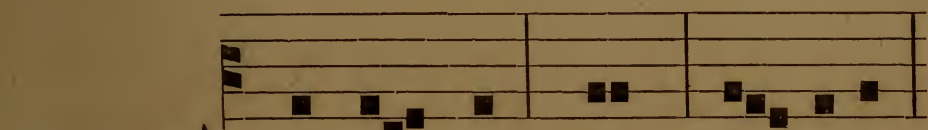




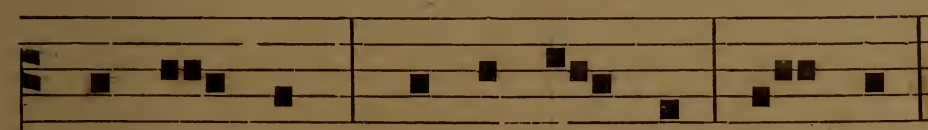

ANTIPHONA. F ul - cí - te me fló - ri - bus


sti - pá - te me ma - lis : qui - a a -

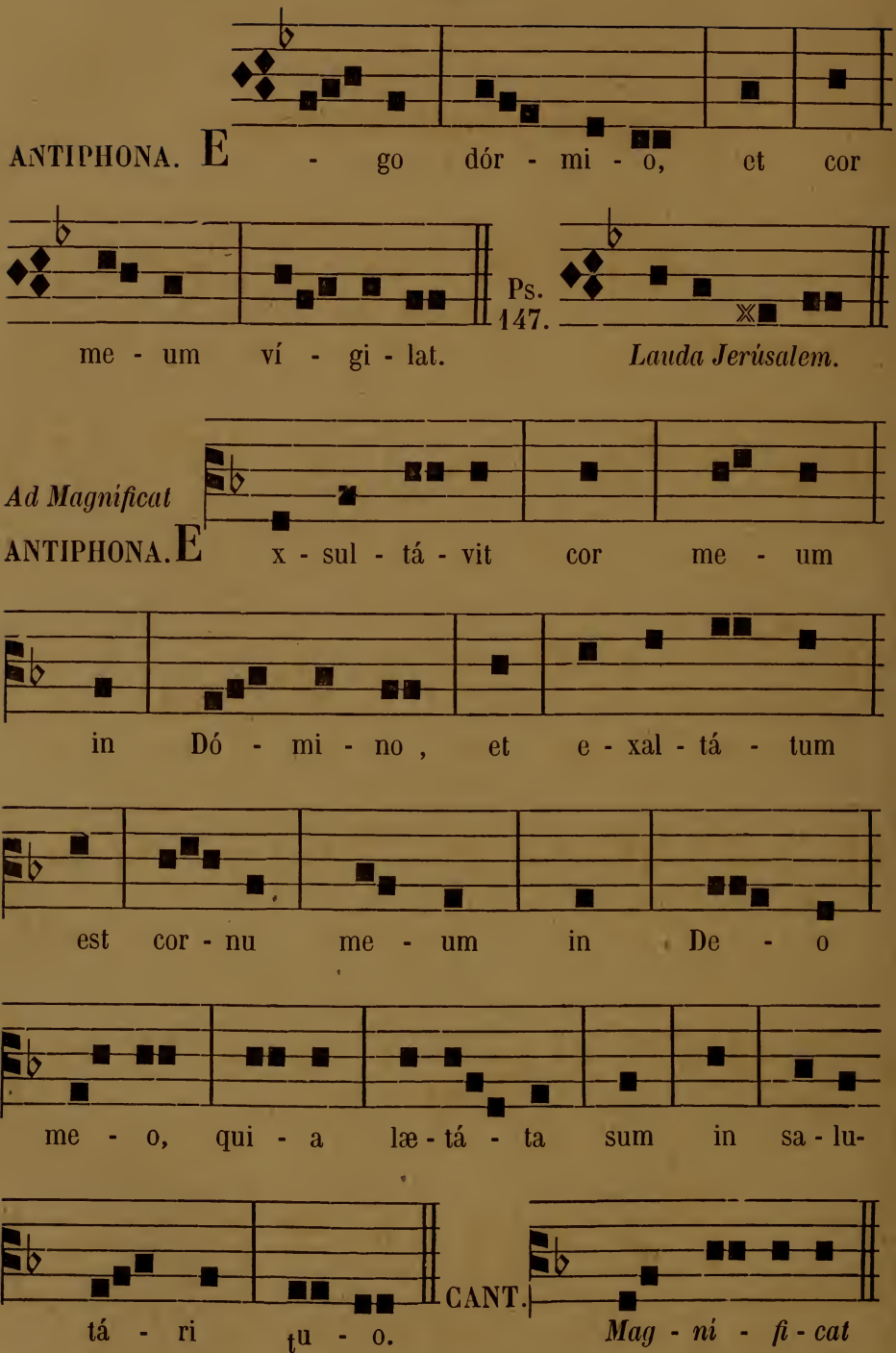

mó - re lán - gue - o.
Ps. 121.
Lætátus sum.


ANTIPHONA. A d - ju - ro vos fí - li - æ

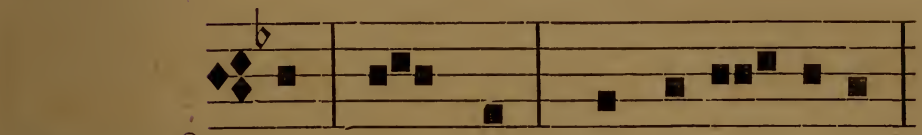
Je - rú - sa - lem, ne sus - ci - té - tis

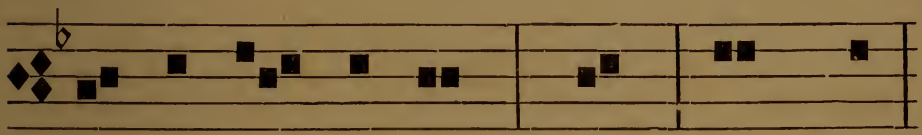

di - léc - tam quo - ad - ús - que ip - sa

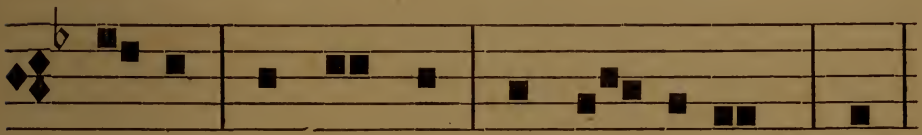
ve - lit.
Ps. 126.
Nisi Dóminus.

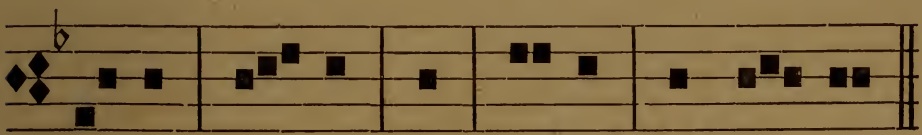

ANTIPHONA. E - go dór - mi - o, et cor
me - um ví - gi - lat.
Ps. 147.
Lauda Jerúsalem.
Ad Magnificat
ANTIPHONA. E x - sul - tá - vit cor me - um
in Dó - mi - no, et e - xal - tá - tum
est cor - nu me - um in De - o
me - o, qui - a læ - tá - ta sum in sa - lu-
tá - ri tu - o.
CANT.
Mag - ni - fi - cat

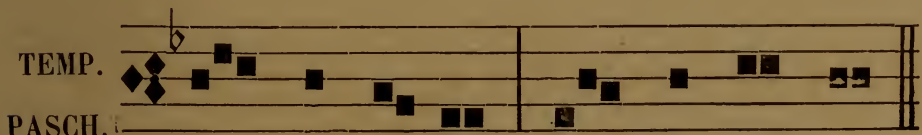
COMMUNE CONFESSORIS NON PONTIFICIS.

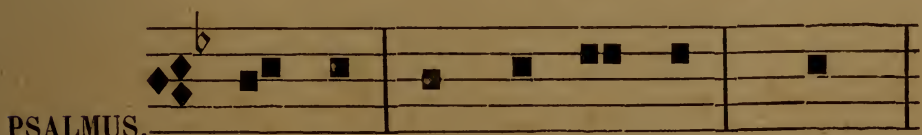


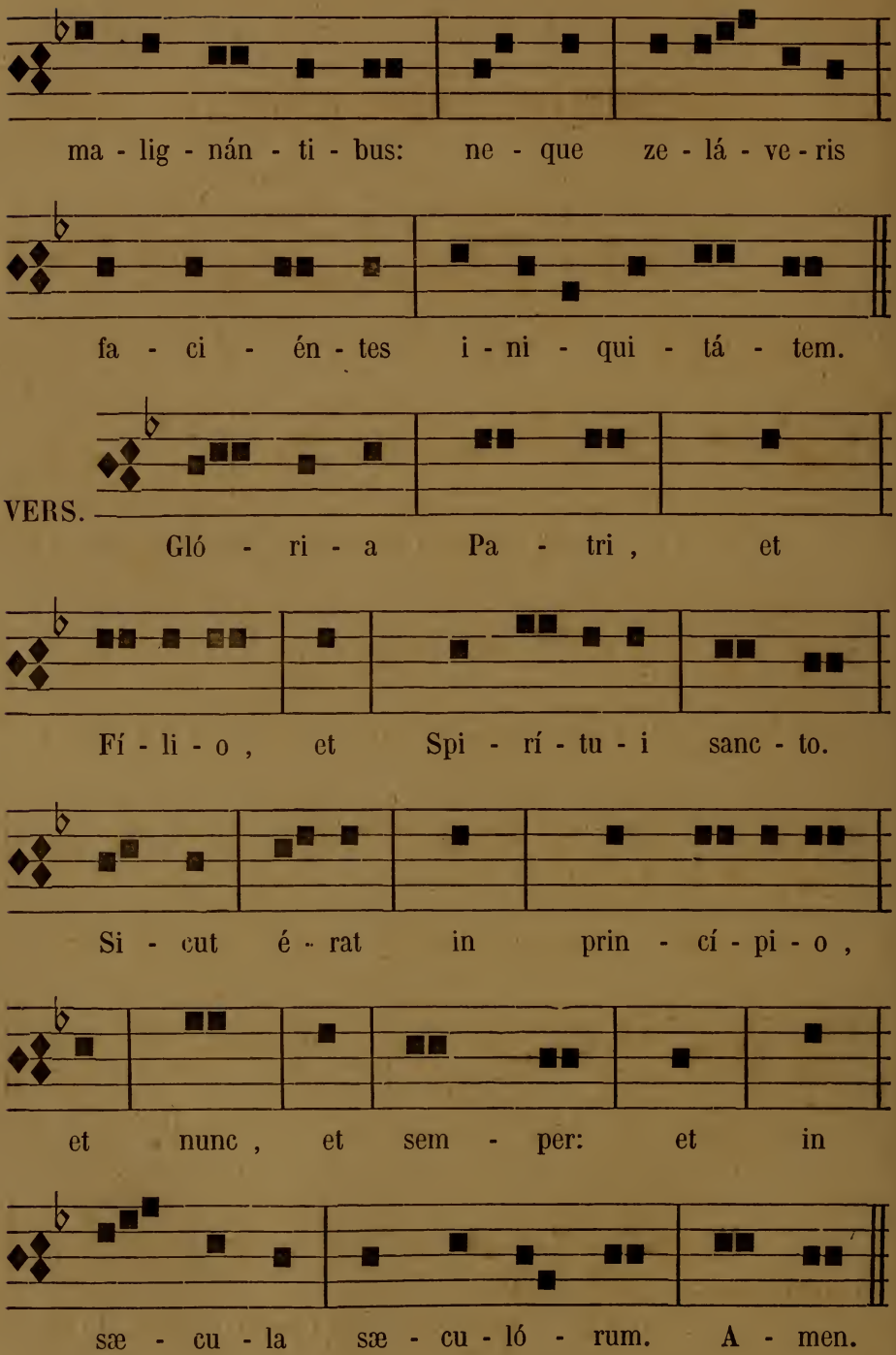




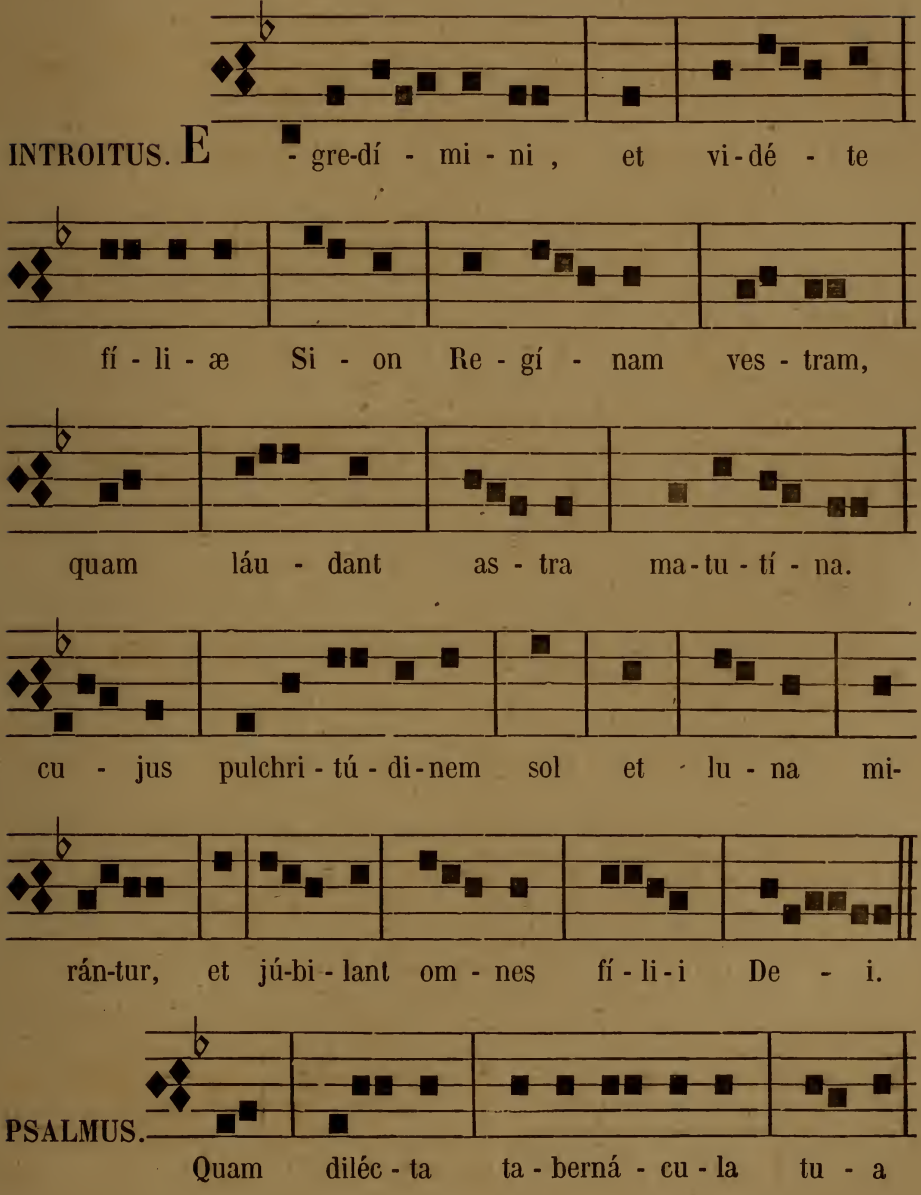


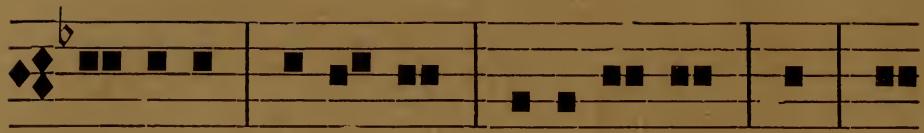




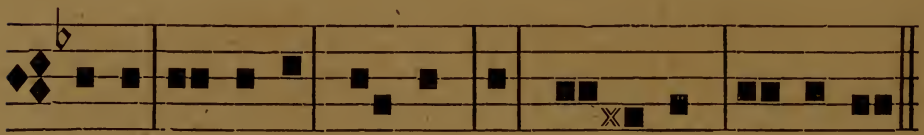

ma - lig - nán - ti - bus: ne - que ze - lá - ve - ris
fa - ci - én - tes i - ni - qui - tá - tem.
VERS.
Gló - ri - a Pa - tri , et
Fí - li - o , et Spi - rí - tu - i sanc - to.
Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o ,
et nunc , et sem - per: et in
sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

IN FESTO IMMACULATÆ CONCEPTIONIS BEATÆ MARIÆ VIRGINIS.

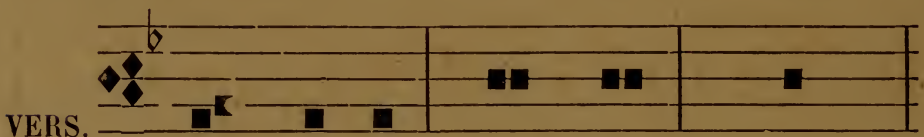




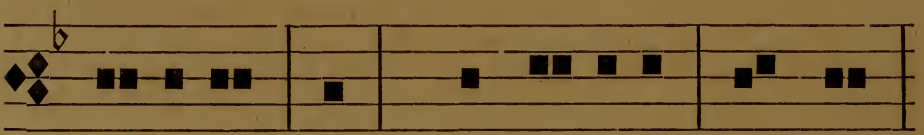
Dó - mi-ne vir - tú - tum ! con-cu-pís - cit, et dé-



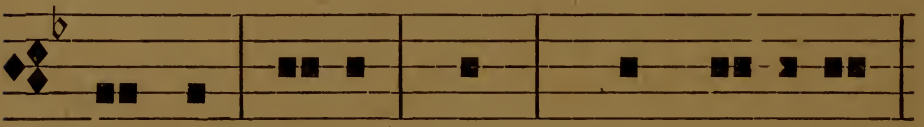
fi - cit á - ni-ma me - a in á - tri - a Dó - mi - ni.



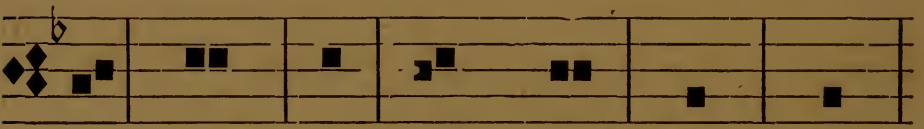
VERS. Gló - ri - a Pa - tri, et



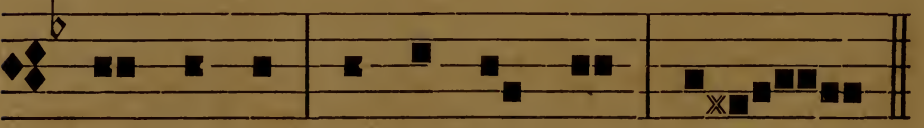
Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i sanc - to.



Si - cut é - rat in prin - cí - pi - o,



et nunc, et sem - per: et in

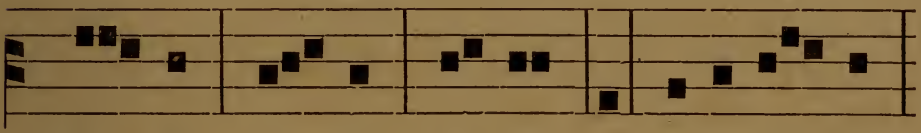


sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

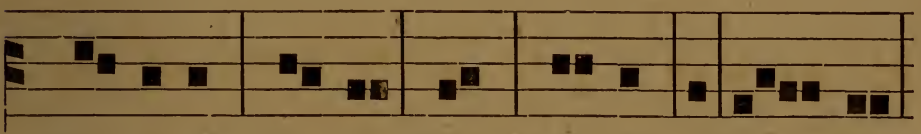
DIE XXV JANUARII.

GRADUALE. Q ui o-pe-rá-tus est Pe-tro

in A-pos-to-lá-tum, o-pe-rá-tus est et

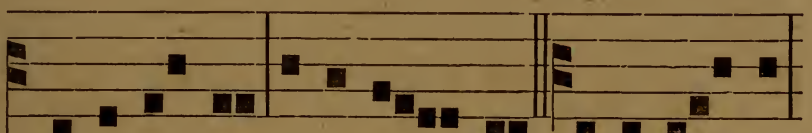


mi-hi in-ter gen-tes: et cog-no-vé-runt

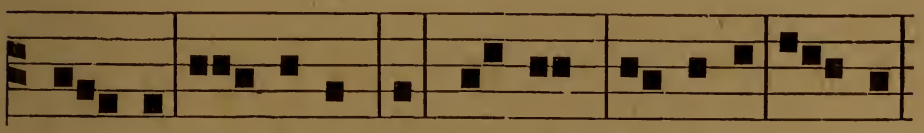


grá-ti-am De-i, quæ da-ta est mi-hi.

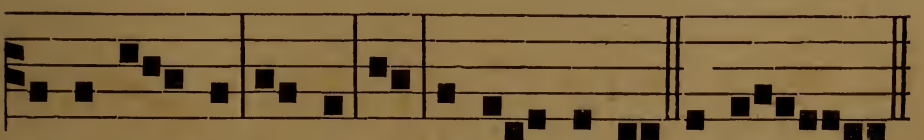
Vers.



COMM. VIRG. A l-le-lú-ia, al-le-lú-ia. Addu-cén-tur

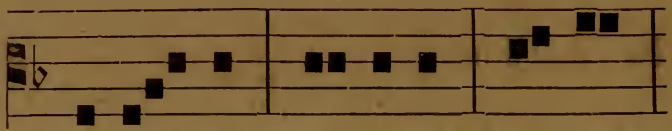


re-gi Vír-gi-nes post e-am: pró-xi-mæ e-jus

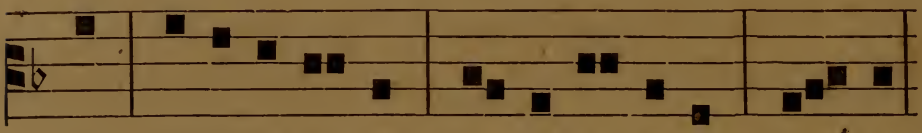


af-fe-rén-tur ti-bi in læ-tí-ti-a. Al-le-lú-ia.

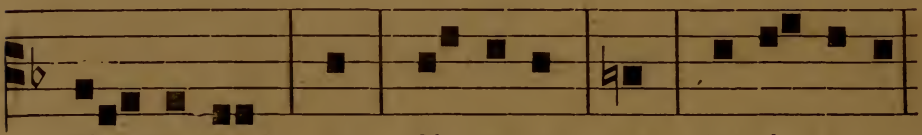
FERIA II. DOM. I.



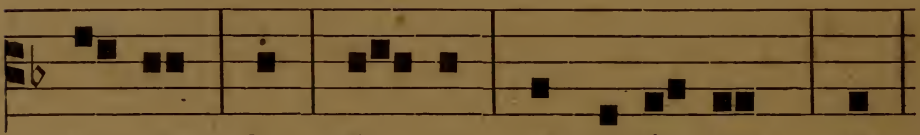
OFFERTORIUM. L e - vá - bo ó - cu - los me - os,



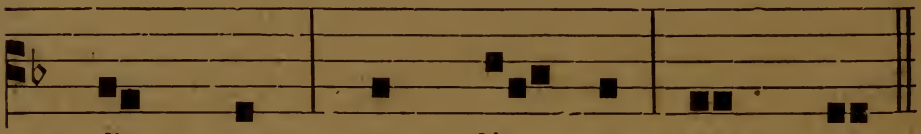
et con-si - de - rá - bo mi - ra - bí - li - a tu - a



Dó - mi - ne, ut dó - ce - as me jus-tí - ti - as

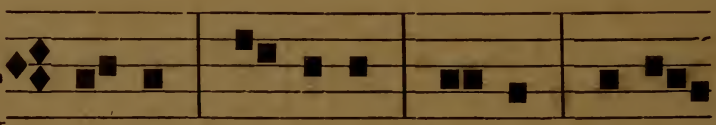


tu - as: da mi - hi in - tel-léc - tum, et

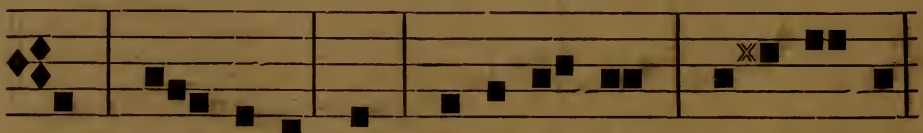


dis - cam man - dá - ta tu - a.

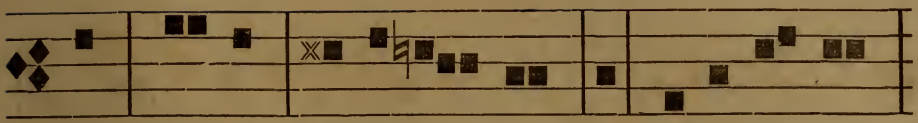
FER. VI. DOM. IV.



COMMUNIO. V i - dens Dó - mi-nus flen - tes so-ró-



res Lá - za-ri ad mo-nu-mén - tum, la-cry-má - tus



est co - ram Ju-dæ - is, et excla-má - vit:

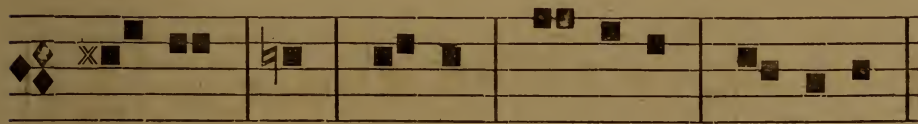
Lá - za - re, ve - ni fo - ras. Et pró - di - it,

li - gá - tis má - ni - bus et pé - di - bus, qui

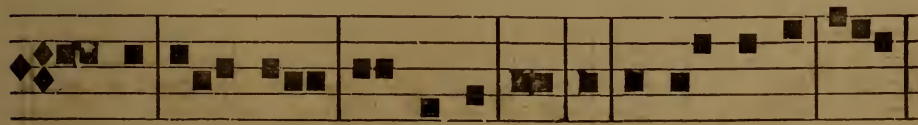
fú - e - rat qua - tri - du - á - nus mór - tu - us.

FERIA IV CIN.

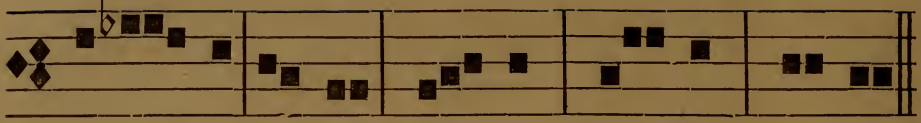
VERSO. A d - ju - va- nos De - us sa - lu - tá - ris



nos - ter : et prop - ter gló - ri - am nó - mi - nis

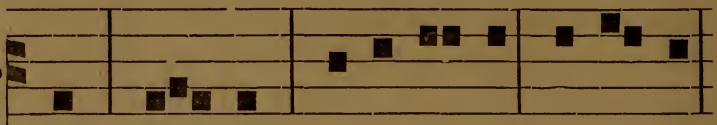


tu - i Dó - mi-ne, lí - be - ra nos: et pro - pí - ti - us es-tto



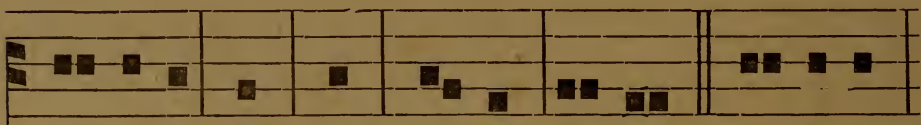
pec-cá - tis nos-tris: prop - ter no - men tu - um.

IN CŒNA DOMINI.



RESP. I. In Mon - te O - li - vé - ti o - rá - vit

ad Pa - trem: Pa - ter, si fí - e - ri po - test,

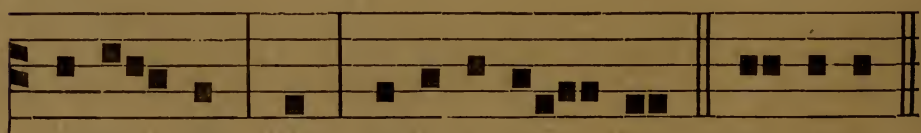


trán - se - at á me ca - lix is - te. * Spí - ri - tus

qui - dem promp - tus est, ca - ro au - tem in-

Vers.

fír - ma. Vi - gi - lá - te, et o - rá - te, ut non



in-tré - tis in ten-ta - ti - ó - nem. * Spí - ri - tus

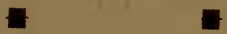
CAPITULO ADICIONAL.

Canto figurado ó de órgano.

52. Al observar seguramente que los himnos de Visperas eran ritmados, se introdujo en el canto-llano la novedad de ritmar tambien su música, de modo que las frases musicales fuesen simétricas, para cuyo efecto pareció indispensable aumentar el número de los signos de duracion y algunos mas y subdividir estos, sujetándolos á una medida matemática por medio de dos ó tres movimientos uniformes trazados con la mano, lo que se llama compas. El compas puede ser *binario* ó de dos partes trazado con la mano en esta forma: $\frac{2}{1}$ ó *ternario* á tres partes en esta forma $\frac{3}{1}$ (*r*).

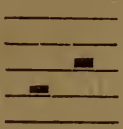
53. Los signos que nosotros hemos usado en el canto figurado de nuestra publicacion son los siguientes:

Doblado . . . que vale

2 *breves* . . . 

4 *semibreves* .

8 *minimas* . .

La *pausa* cuya figura es así y asi las semipausas 

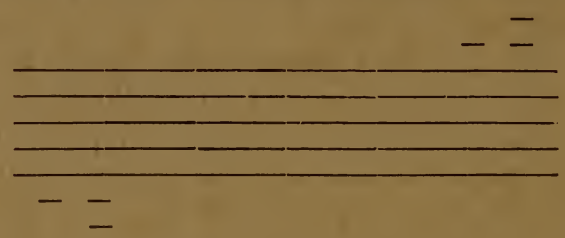
La pausa indica silencio de un compás; y la semipausa de solo una parte ó media.

El *puntillo* que aumenta á la figura anterior una mitad de su duracion y cuya figura es así (.)

La *ligadura* que es de esta forma (⁀) y sirve para unir dos notas de la misma entonacion, nombrando la primera y prolongando el sonido hasta completar el valor de las dos.

El *calderon* cuya figura es así (𝄐) y sirve para suspender el movimiento, bien cantando, si está sobre nota, ó callando, si está sobre pausa ó semipausa.

Las *rayas suplementarias*. Como en el canto figurado se cantan á veces duos y trios, en que toman parte tenores y bajos, y de consiguiente puede pasarse de la estension ordinaria del canto-llano, á fin de no variar las llaves, se hace uso de lo que se llaman, rayas suplementarias, que se colocan accidentalmente y como adicion al pentagrama encima ó debajo del mismo, en esta forma:



Las *virgulas*. Estas, en el canto figurado no sirven, como en el canto-llano, para dividir las palabras, sino para marcar division de compas.

54. En el compas binario, que se indica poniendo un 2 á luego de la llave, cabe una doblada ó dos breves correspondiendo una en cada parte, ó 4 semibreves, dos ó en cada parte, ú 8 mínimas, 4 en cada parte; sin embargo, es de advertir que muchas veces la unidad es una breve, y entonces la breve vale un compas entero, la semibreve una parte, y la mínima media parte.

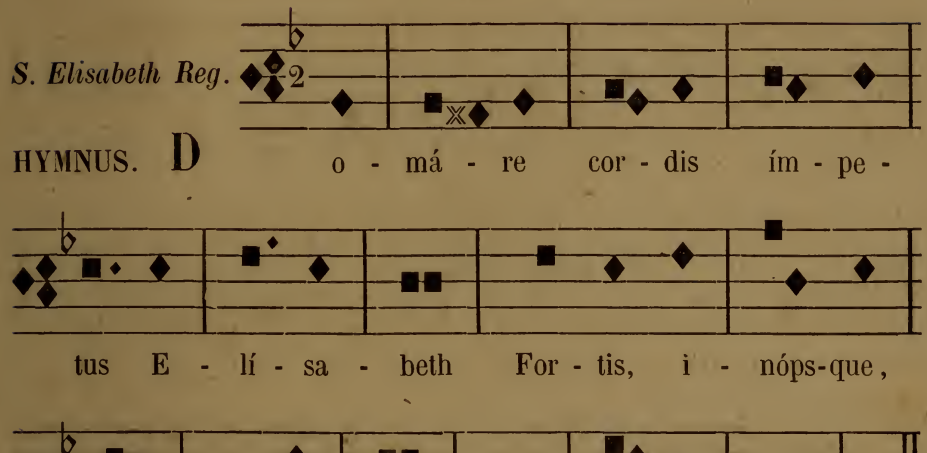
El compas ternario se indica por un 3 colocado á luego de la llave. Tiene tres partes y completan el compas una breve con puntillo, ó tres semibreves una en cada parte; ó 6 mínimas, dos en cada parte. Alguna aunque rara vez el doblado con puntillo completa el compas y entonces la breve vale una parte, la semibreve media parte, y la minima una cuarta parte.

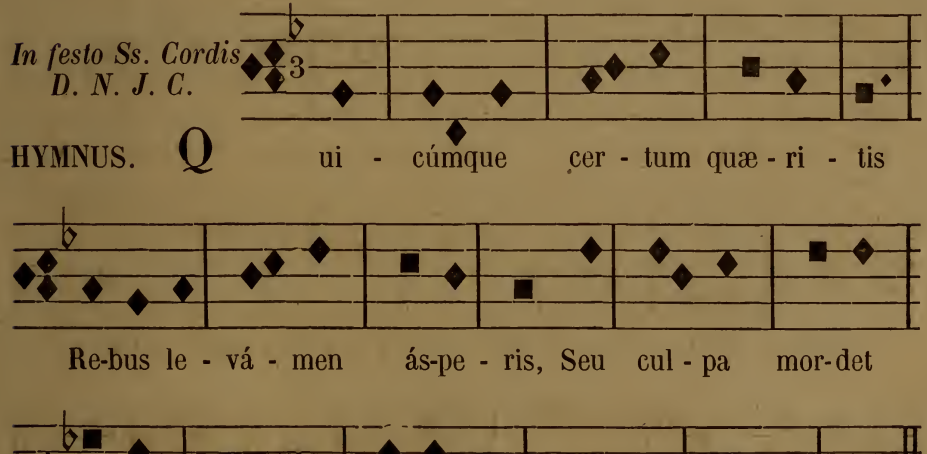
55. Aunque se toman algunas libertades en la tonalidad del canto figurado, los ocho tonos antes referidos quedan siempre los mismos *(s)*.

56. Advertiremos para concluir, que además de los himnos se ha introducido tambien la costumbre de cantar en canto figurado los kiries, glorias, etc. de la misa y secuentiam ; cuidando de que se canten con pausa á fin de no adulterar su carácter grave y severo.

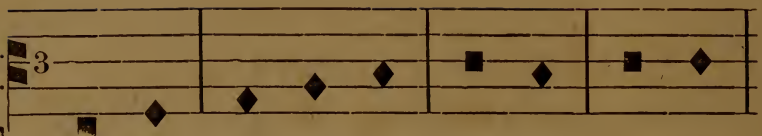
EGEMPLOS

prácticos sacados de nuestra publicacion.

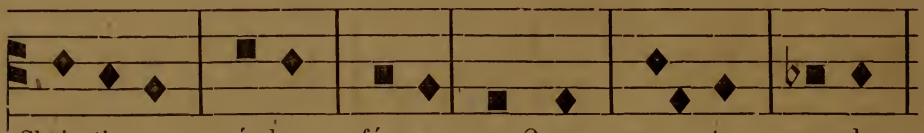




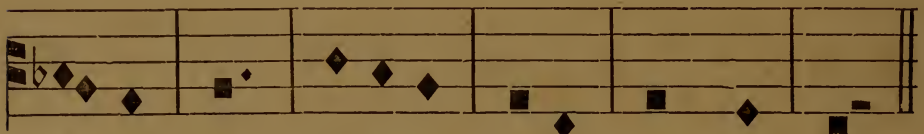
Com. Apost.
temp. pasch.



HYMNUS. Tris - tes e - rant A - pós - to - li De

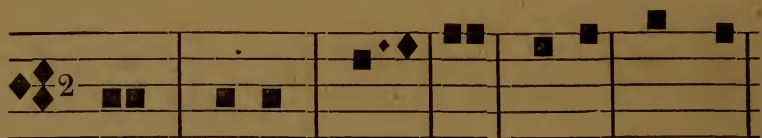


Chris-ti a - cér-bo fú-ne - re, Quem mor - te cru - de-

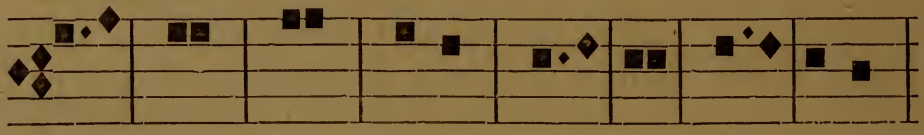


lís - si - ma Ser-vi ne - ca-rant ím - pi - i.

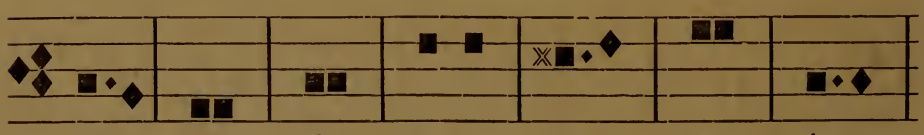
In festo
S. Eulaliæ.



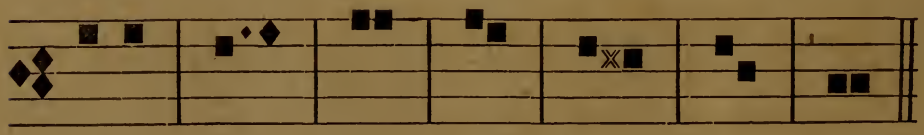
HYMNUS. Vír - gi-nis lau - des cá-ní - mus pu-



dí - cæ, Mil - le quæ ser - tis re-di-mí - ta

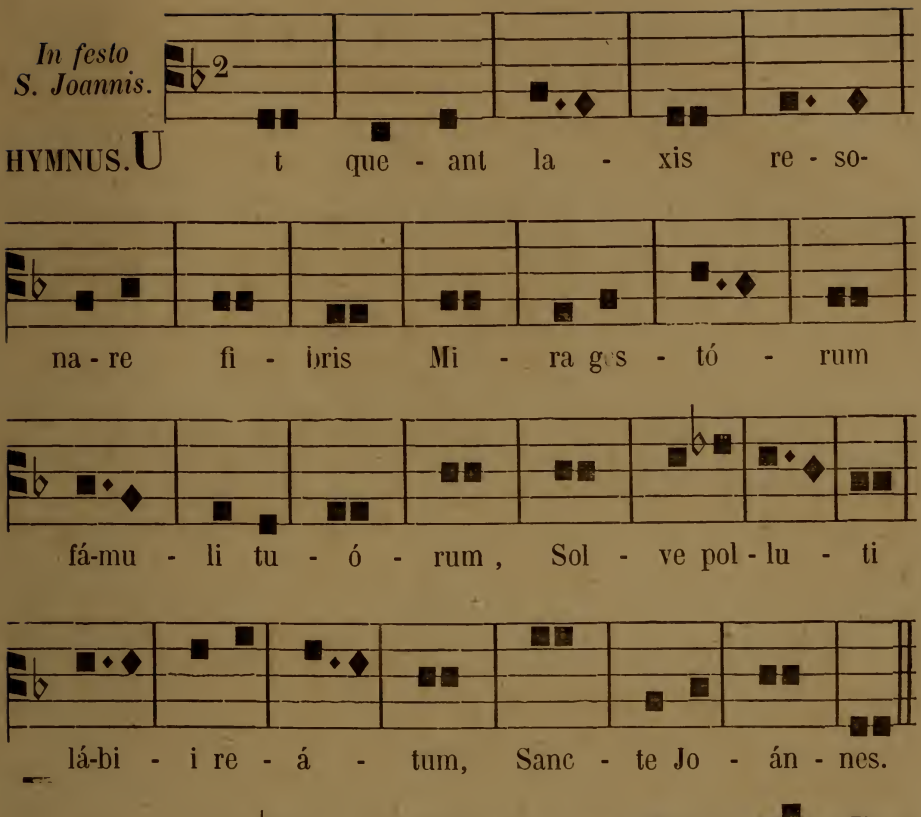


fron - tem, Dú - pli - ces pal - mas mé - ru -

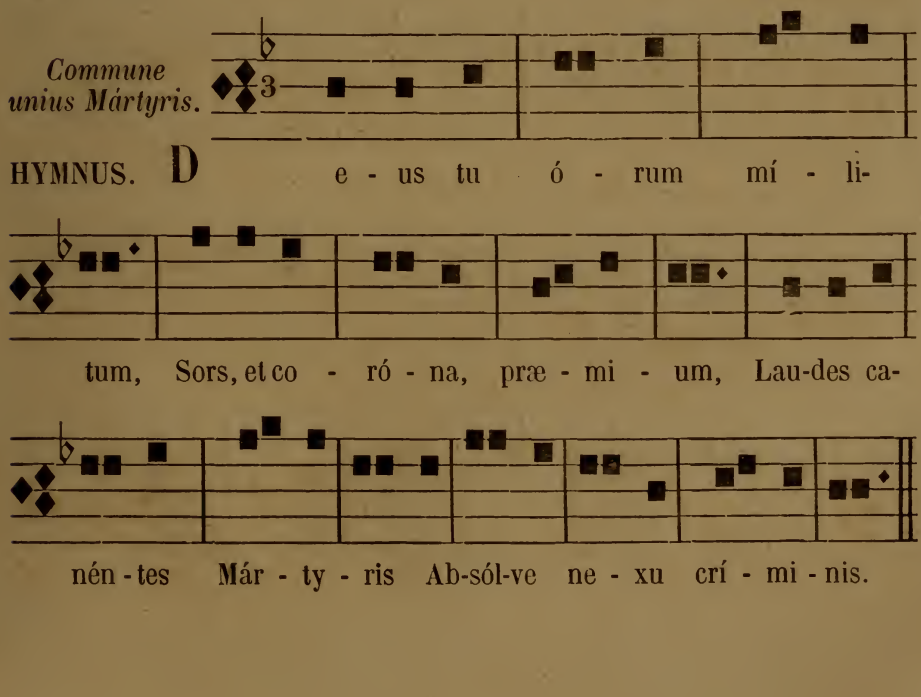


ít re - fér - re Sán - gui - ne par - tas.

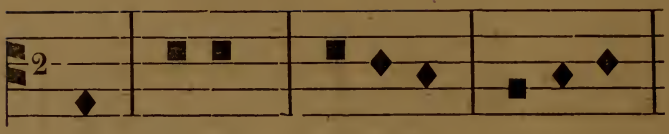
In festo S. Joannis.



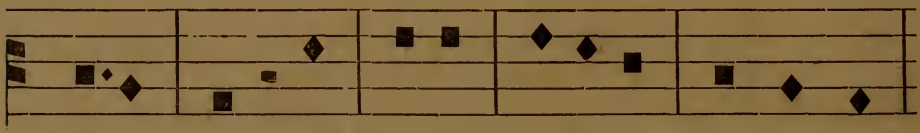
Commune unius Mártyris.



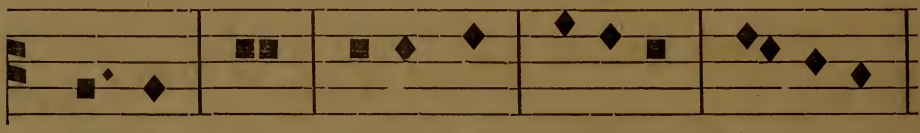
COMM. PLUR. MART.



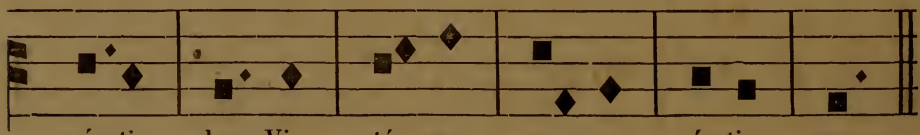
HYMNUS. S anc - tó - rum mé - ri - tis ín-cly - ta



gáudi - a, Pan - gá - mus só - ci - i, gés - ta - que

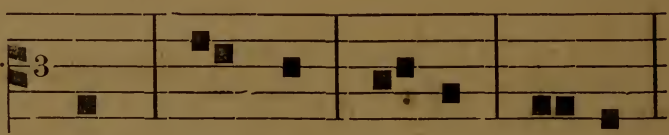


fór - ti - a: Glis-cens fert á - ni-mus pró - me - re

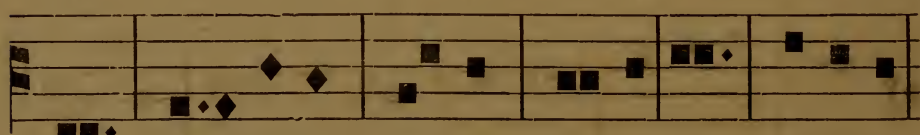


cán-ti - bus Vic - tó - rum ge - nus óp-ti - mum.

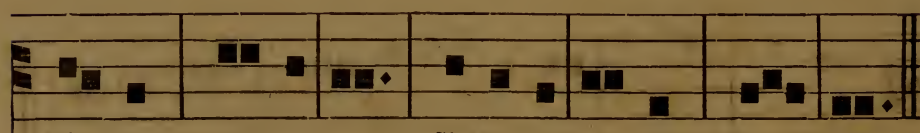
In festo Transfigur. D. N. J. C.



HYMNUS. Q ui - cúm - que Chris - tum quæ - ri-

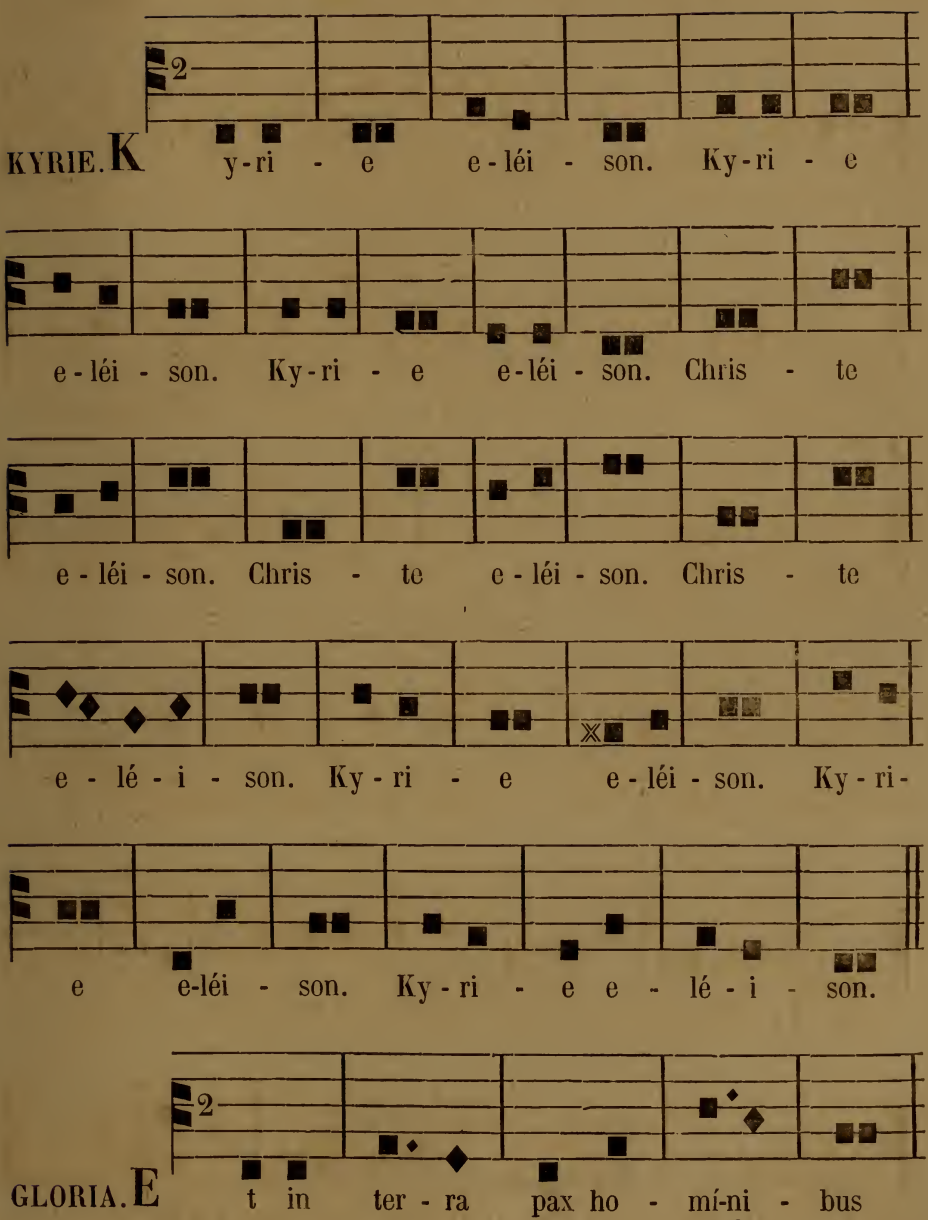


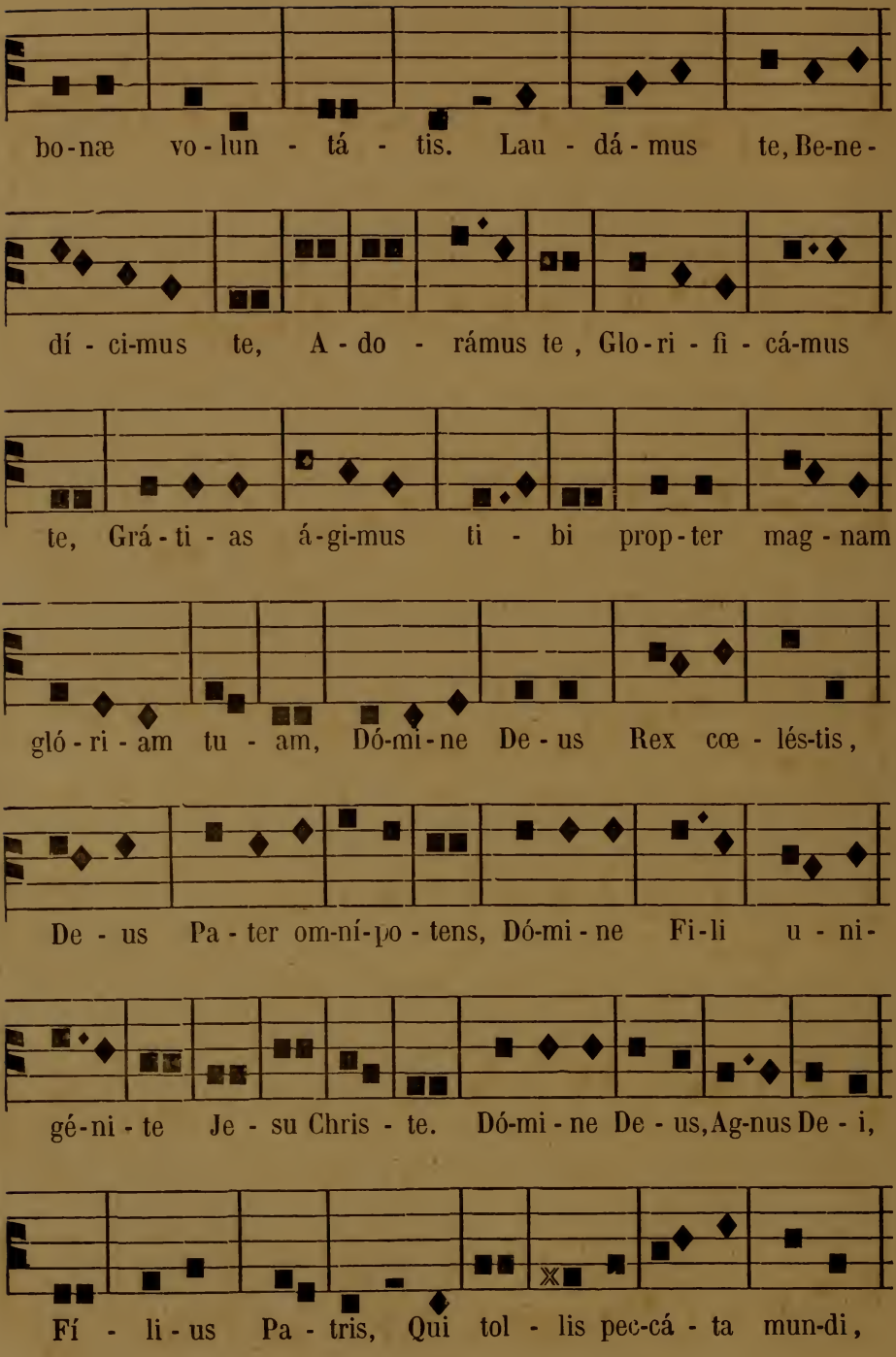
tis O-cu - los in al - tum tol - li - te Il-lic li-

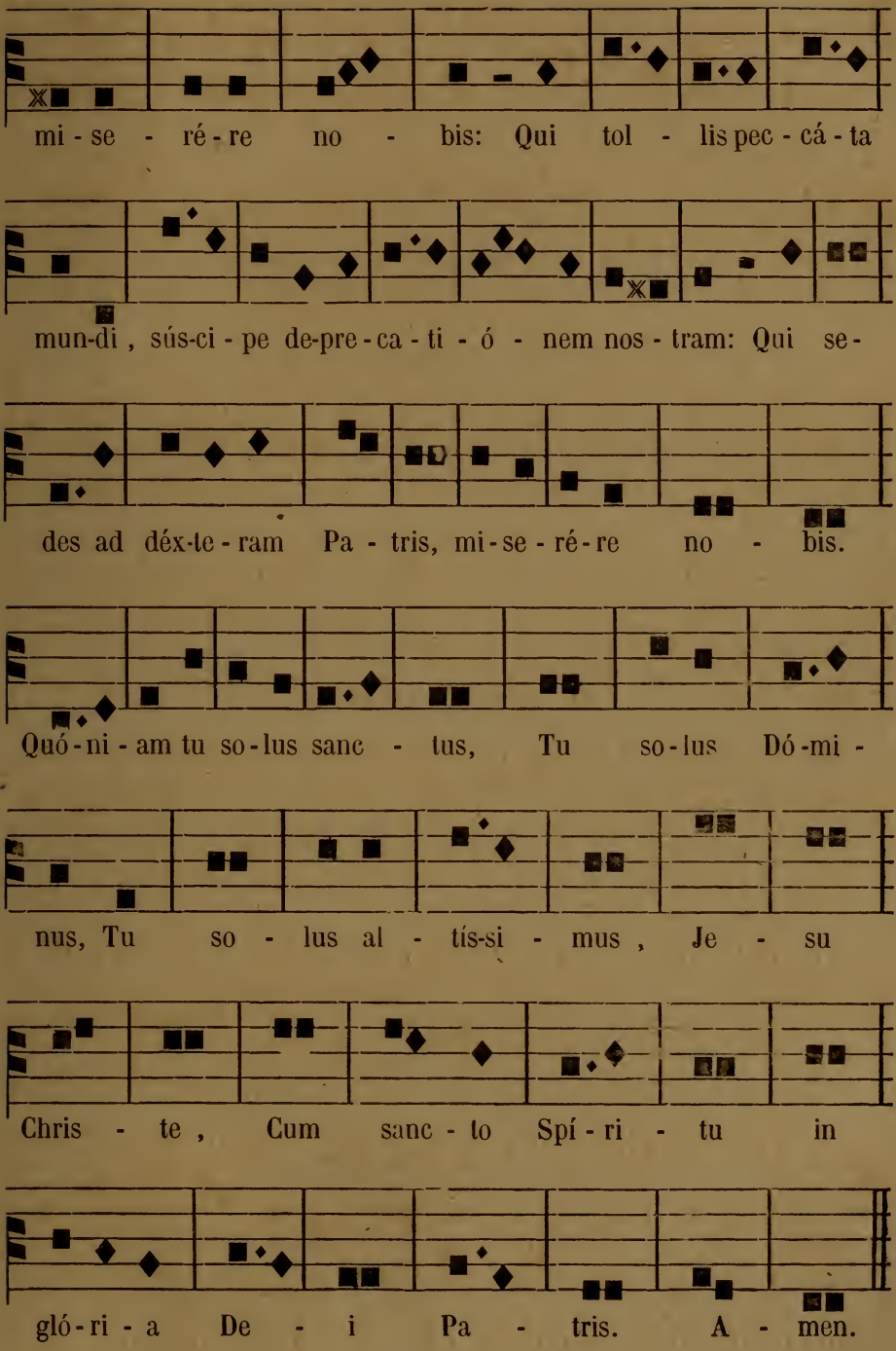


cé - bit vi - se - re Signum pe - re - nis gló - ri - æ.

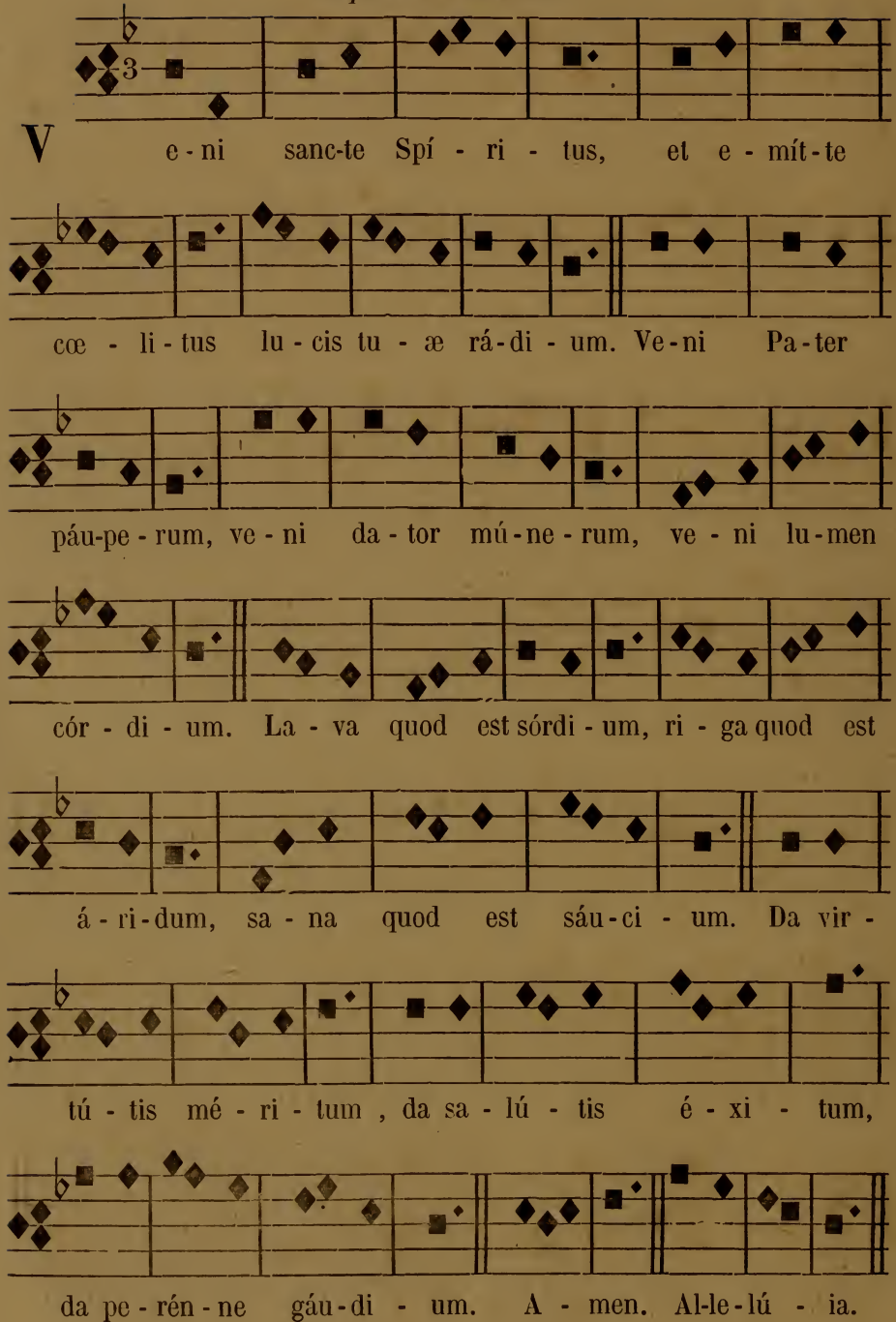
MISA DE TERCER TONO.

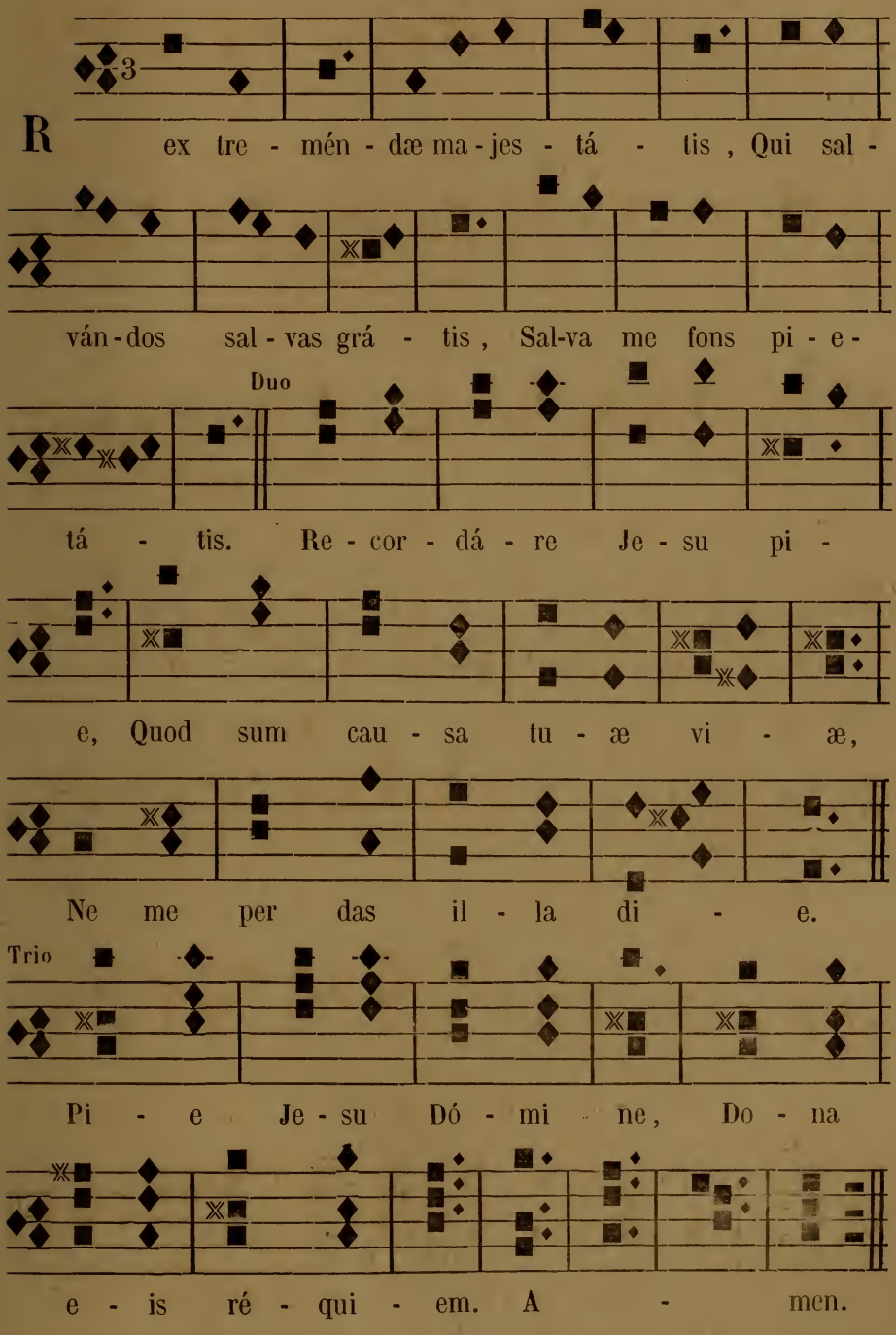



bo-næ vo-lun-tá-tis. Lau-dá-mus te, Be-ne-
dí-ci-mus te, A-do-rámus te, Glo-ri-fi-cá-mus
te, Grá-ti-as á-gi-mus ti-bi prop-ter mag-nam
gló-ri-am tu-am, Dó-mi-ne De-us Rex cœ-lés-tis,
De-us Pa-ter om-ní-po-tens, Dó-mi-ne Fi-li u-ni-
gé-ni-te Je-su Chris-te. Dó-mi-ne De-us, Ag-nus De-i,
Fí-li-us Pa-tris, Qui tol-lis pec-cá-ta mun-di,

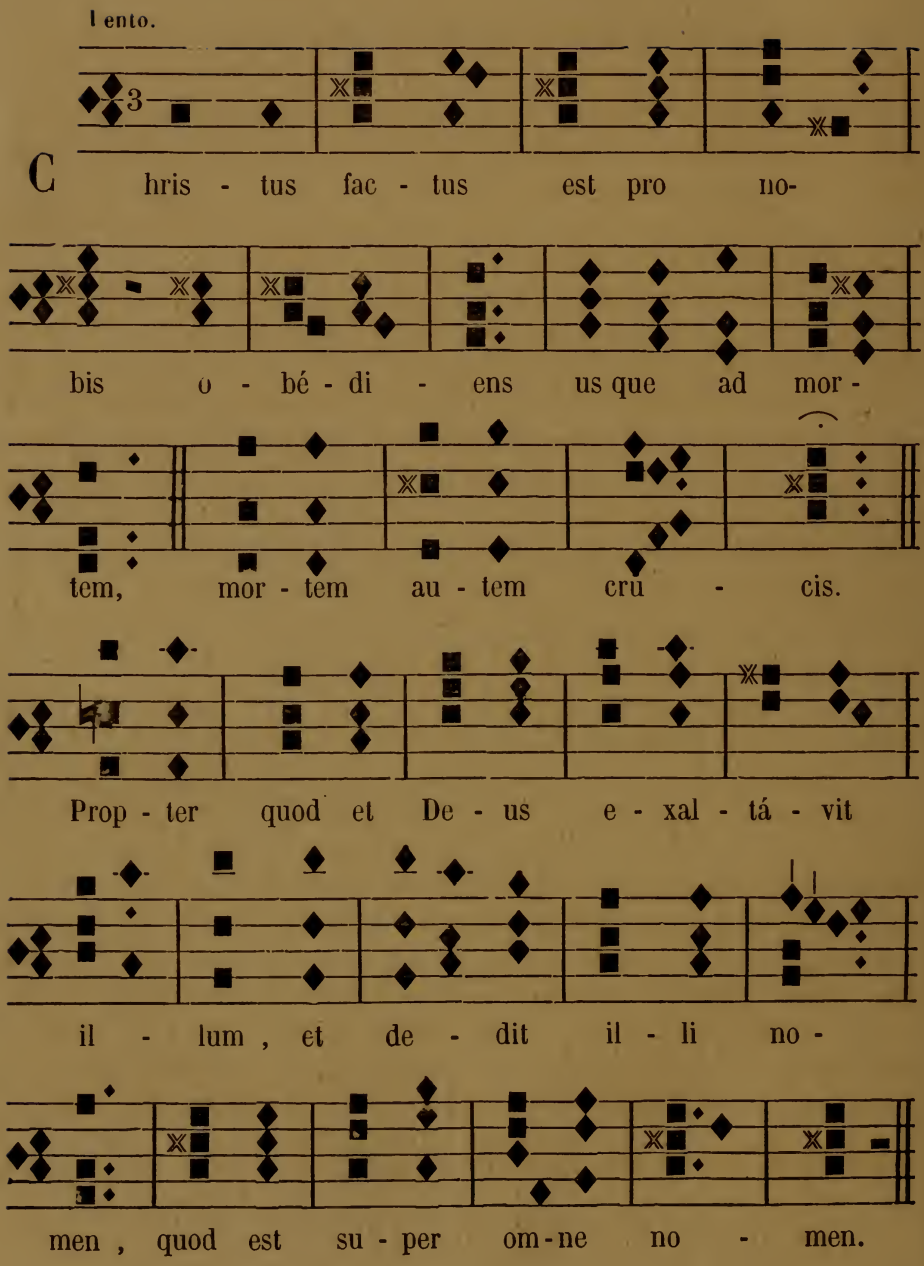

mi - se - ré - re no - bis: Qui tol - lis pec - cá - ta
mun-di, sús-ci - pe de-pre - ca - ti - ó - nem nos - tram: Qui se-
des ad déx-te - ram Pa - tris, mi - se - ré - re no - bis.
Quó - ni - am tu so - lus sanc - tus, Tu so - lus Dó - mi -
nus, Tu so - lus al - tís-si - mus, Je - su
Chris - te, Cum sanc - to Spí - ri - tu in
gló - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Sequentia Pentecostes.




3
R ex tre - mén - dæ ma - jes - tá - tis , Qui sal -
ván - dos sal - vas grá - tis , Sal-va me fons pi - e -
Duo
tá - tis. Re - cor - dá - re Je - su pi -
e, Quod sum cau - sa tu - æ vi - æ,
Ne me per das il - la di - e.
Trio
Pi - e Je - su Dó - mi - ne, Do - na
e - is ré - qui - em. A - men.

CHRISTUS.


Lento.
3
C
hris - tus fac - tus est pro no-
bis o - bé - di - ens us que ad mor -
tem, mor - tem au - tem cru - cis.
Prop - ter quod et De - us e - xal - tá - vit
il - lum, et de - dit il - li no -
men, quod est su - per om-ne no - men.

NOTAS.

(a) Llámase tambien *Canto Gregoriano* , pues si bien no son de San Gregorio las canturias que están hoy en uso, él fué sin embargo quien fijó el número de las tonalidades, y dió al canto-llano el carácter especial que le distingue. Tambien se denomina *Canto Romano, Planus Cantus,* ó sea canto solemne que llena el ámbito del templo.

(b) En Italia , Alemania y Bélgica se escribe el canto-llano sobre un tetragrama ó sea reunion de cuatro líneas horizontales.

(c) El sistema de representar los grados de las entonaciones colocando las notas en las líneas y sus espacios , data del siglo XIV. Antes de este siglo, dicen varios autores, que cada maestro tenia su sistema particular para escribir estos grados. Unos se servian del exagrama (reunion de 15 líneas horizontales), colocando los signos, ó las palabras mismas , sobre líneas, es decir, en la mas baja para el sonido mas grave; para el siguiente grado en la segunda linea , y así sucesivamente : otros escribian sobre una sola línea horizontal, valiéndose de distintas formas de notas ó signos, para diferenciar los diversos grados de los sonidos ; algunos por medio de colores; en fin sería interminable el enumerar todos los sistemas que se han empleado para representar los grados de las entonaciones.

(d) Se cree que cuando se introdujo el solfeo , se solfeaba por medio de letras. Aun subsiste este sistema en algunos paises.

Guido Arezzo, inventor de la mano musical, que vivió en el siglo XI , designó los sonidos con los nombres de *A, la, mi, re; B, fa, b, mi; C, sol, fa, ut; D, la, sol, re; E, la, mi; F, fa, ut;* y *G, sol, re, ut;* pero como estos nombres eran muy largos para solfear, dícese que introdujo sílabas, que son las mismas con que principian los versos del himno de San Juan, y son *ut, re, mi, fa, sol, la.* A nuestro modo de ver , mas lógico parece que primero adoptase estas sílabas que las de *A, la, mi, re; B, fa, b, mi,* etc., pues estas son derivacion y combinacion de aquellas. No sabemos por qué, pero es lo cierto que el 7.° sonido quedó sin nombre propio ; de consiguiente se solfeaba lo que llamaban por mutaciones , formando la escala de esta manera: *ut re mi fa sol* $\frac{la}{re}$ *mi fa.*

Cinco siglos despues de Guido Arezzo, un sábio holandés dió el nombre de *si* al 7.° sonido de la escala. Esta innovacion por natural y lógica que fuese, no se adoptó en algunos países hasta fines del siglo pasado, como que nuestro Maestro el Sr. D. Mateo Albeniz, que estudió el solfeo por los años de 1782, lo aprendió por medio de las mutaciones por no conocerse aun la sílaba *si* para el 7.° sonido.

Posteriormente se ha sustituido tambien á la sílaba *ut* la de *do* por ser mas fácil de pronunciarse.

(e) En los libros corales de España se usan tambien las llaves ó claves de *fa* en 4.ª y *do* en 4.ª raya, y alguna aunque rara vez la de *fa* en 2.ª En los libros corales de Roma y Bélgica se usan, además de las llaves ya dichas, las de *do* en 1.ª y 2.ª y *fa* en 1.ª, á causa de que el canto-llano está escrito sobre el tetragrama y se hace preciso cambiar de llave á cada paso á fin de evitar que pasen las notas de la canturía de los límites de aquel. Nosotros solo damos conocimiento de las llaves de *fa* y *do*, ambas en tercera línea, pues que todas las canturías caben perfectamente en los límites de estas dos escalas, y únicamente daremos conocimiento de la llave de *do* en primera línea, para sustituirla en la práctica á la llave de *do* 3.ª línea, que mejor se llamaria llave de *fa* en segundo espacio.

(f) Antiguamente se escribian los signos de duracion por medio de figuras llamadas *máximas, longas, breves* y *semibreves;* y figuras derivadas de estas, como son: *alfados, semialfados, atados* ó *ligados con plica, doblados,* etc. A pesar de que los prácticos canto-llanistas dicen que todas las figuras tienen la misma duracion, y asi siguen por tradicion en España, creemos que la semibreve seria en su orígen la figura de menos duracion, que la breve valdria lo que dos semibreves, la longa lo que cuatro semibreves, y la máxima lo que ocho semibreves. Pero puesto que en la práctica se dá igual valor á todas, y los alfados, semialfados, etc., no sirven sino de confusion. hemos querido reducir la notacion de duracion á solo breves y dobladas.

Desde hace mucho tiempo, tambien en el estrangero y principalmente en Roma, se escribe el canto-llano con solo longas, cuya figura es como esta ; breves, y semibreves que son de esta forma ◆; dando el valor á la longa seguida de semibreve, como se dá en el canto figurado á las figuras siguientes:

vé - ri - tas

Esta manera de cantar chocaria mucho en España , porque desdice de la gravedad á que estamos acostumbrados en el canto-llano puro.

(g) En España las vírgulas separan las palabras una de otra; no así en Italia y Francia, donde las vírgulas sirven para dividir frases musicales y respirar en ellas, á pesar de que los autores que han escrito tratados de canto-llano en esos países, dicen que se puede respirar despues de palabra, siempre que la vírgula esté aun lejos. Bien se vé que estos autores no conocieron el canto-llano de algunas de nuestras catedrales , canto gregoriano, es verdad, ó toledano, pero adulterado con el mozarabe y sus ribetes churriguerescos, canto en que hay sílaba que tiene 31 notas. A haberlo conocido, mal podrian decir que no se podia respirar sino despues de frase, lo cual solo puede decirse del primitivo canto gregoriano, en el que no habia sino una nota para cada sílaba.

(h) Todos los autores están conformes en que San Gregorio Magno, á fines del siglo VI, fijó el número de los tonos del canto-llano en ocho; como que dice un autor de aquel tiempo: *Octo tonos in musica consistere musicus scire debet;* y añade *Nam quatuor eorum (tonorum) authentici vocantur.... Plagii autem conjuncte dicuntur omnes quatuor.* Los tonos se llamaban 1.° 2.° 3.° 4.° 5.° 6.° 7.° y 8.° , y estaban basados en las escalas diatónicas siguientes :

Primer tono en la escala de *re.*

Segundo tono en la id. de *la* finalizando en *re.*

Tercer tono en la de *mi.*

Cuarto tono en la de *si* finalizando en *mi.*

Quinto tono en la de *fa.*

Sesto tono en la de *do* finalizando en *fa.*

Séptimo tono en la de *sol.*

Octavo tono en la de *re* finalizando en *sol.*

Por lo que se vé que se empleaban todas las tonalidades posibles en el círculo de las escalas diatónicas, como que se repite en 8.° tono la misma escala del 1.°, porque no puede haber sino siete tonalidades.

En el dia con la introduccion de los accidentales no se emplean todas las escalas, como que :

El primer tono tiene las tonalidades de las escalas diatónicas de *re* y *la.*

El segundo tiene de la escala diatónica de *mi,* finalizando en *la.*

El tercer tono no se ha variado.

El cuarto tampoco.

El quinto tono tiene la escala diatónica de *do* finalizando en *do.*

El sesto tono tiene la escala diatónica de *sol* finalizando en *do*.

El sétimo tono no se ha variado.

Y el octavo tampoco.

La escala diatónica de *fa* ha quedado sin uso.

Se cree con fundados datos, segun queda dicho, que de San Gregorio no ha quedado sino la designacion de los tonos y sus tonalidades, pero ninguna composicion.

Los tonos se dividian en auténticos y plagales, llamando auténticos á los tonos impares, y plagales á los pares.

Los tonos del canto-llano concuerdan esactamente con los modos de los griegos.

El primer tono con el modo. . *Dorio*.
El segundo « « . . *Hypodorio*.
El tercero « « . . *Phrigio*.
El cuarto « « . . *Hypophrigio*.
El quinto « « . . *Lydio*.
El sesto « « . . *Hypolydio*.
El sétimo « « . . *Mixolydio*.
El octavo « « . . *Hipomixolydio*.

El primero y segundo tenian su nota final ó tónica *re*.

Primer tono su escala diatónica, *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*.

Segundo tono « « *la, sol, fa, mi, re, do, si, la*.

Tercero y cuarto tono su nota final ó tónica *mi*.

Tercer tono su escala diatónica, *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*.

Cuarto tono « « *si, la, sol, fa, mi, re, do, si*.

Quinto y sesto tono su nota final ó tónica *fa*.

Quinto tono su escala diatónica, *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa*.

Sesto tono « « *do, si, la, sol, fa, mi, re, do*.

Sétimo y octavo tono su nota final ó tónica *sol*.

Sétimo tono su escala diatónica, *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol*.

Octavo tono « « *re, do, si, la, sol, fa, mi, re*.

Posteriormente se dividieron los tonos en *Maestros* y *Discípulos*, llamando maestros á los tonos impares y discípulos á los pares, es decir, se sustituyeron las denominaciones de auténticos y plagales con los de maestros y discípulos. En cuanto á las notas finales y las escalas diatónicas, no se hizo variacion, llamando impropiamente diapason * á la escala diatónica.

* Diapason es la octava nota de una nota dada, es decir, la misma nota repetida á la octava, y no la escala misma.

(i) Los que han escrito métodos de canto-llano han dividido , como hemos dicho en la nota anterior, los tonos en maestros y discípulos , llamando maestros á los impares, y discípulos á los pares,y añaden: el primero y segundo tono finalizan en *re;* el tercero y cuarto en *mi ;* el quinto y sesto en *fa*, y el sétimo y octavo en *sol.*

El *diapente* de todos los tonos está á la quinta superior del final ó tónica.

El *diatesaron* de los tonos maestros está cuarta arriba del diapente , y el *diapason* es la escala desde la nota final hata su octava superior.

El diatesaron de los tonos discípulos está á la cuarta inferior de la tónica ó final, y el diapason es la escala descendente empezando por el diapente hasta su octava inferior.

La gran dificultad de los que han escrito métodos de canto-llano consiste en dar reglas para conocer cuándo un tono es maestro ó discípulo , pues que ambos finalizan en una misma nota.

Dicen: para conocer si un tono es maestro ó discípulo , mírese si sube mas grados del diapente que los que baja del final ; si en efecto sube mas grados de la escala del diapente, que baja de la nota final ó tónica , será tono maestro; y si al contrario baja mas grados de la nota final que los que sube del diapente, será tono discípulo. En igualdad de circunstancias son preferidos los tonos maestros. Los tonos primero y octavo son tonos privilegiados; el primero por ser primero , y el octavo por ser el último , y este privilegio consiste en que si en cualquiera de ambos tonos se encuentran, antes de la primera vírgula ó á luego de ella, las notas con las que se entonan los cánticos en cualquiera de ellos, es primero, aunque baje mas grados del final que suba del diapente; y es octavo aun cuando suba mas grados del diapente que baje de la nota final.

Parece increible que se diesen todas estas reglas para distinguir los tonos, y sobre todo para los cantorales en uso.

El primer tono está escrito en los libros corales, con muy raras escepciones, en llave de *fa* tercera línea, de consiguiente una canturia que está escrita en llave de *fa* tercera línea y finalice en *re*, bien se puede asegurar que es primer tono.

El segundo tono se halla escrito en llave de *fa* cuarta línea , de modo que una canturía escrita en esta llave y su final sea *re,* es seguro que es segundo tono.

El tercer tono se halla escrito en llave de *do* cuarta línea : si la canturía acaba en *mi*, será tercer tono.

El cuarto tono se halla escrito en llave de *fa* tercera línea; si la canturía escrita en esta llave finaliza en *mi,* será cuarto tono.

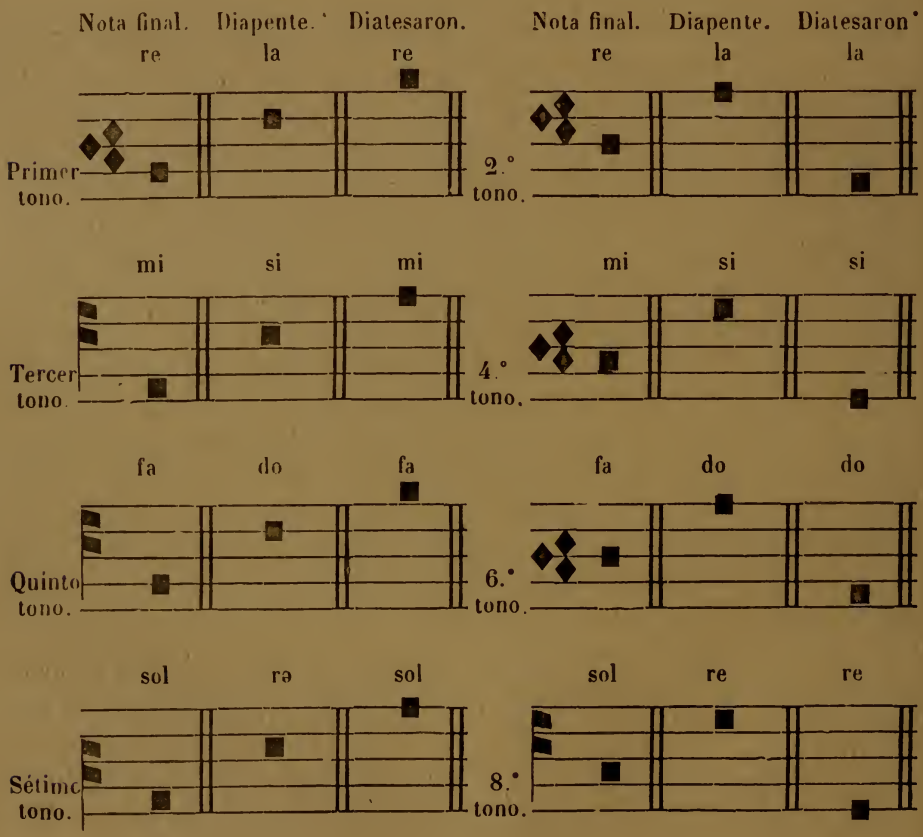
El quinto tono se encuentra escrito en llave de *do* tercera ó cuarta línea; si finaliza en *fa*, será quinto tono.

El sesto tono se encuentra escrito en llave de *fa* tercera línea; si la canturia finaliza en *fa,* será sesto tono.

El sétimo tono se encuentra escrito en llave de *do* tercera línea; si la canturía finaliza en *sol*, será sétimo tono.

El octavo tono se halla escrito en la llave de *do* cuarta línea; si la canturía finaliza en *sol,* será octavo tono.

Para poder ver de una ojeada cuanto acabamos de decir, ponemos á continuacion un cuadro en que están todos los tonos en las llaves que se encuentran escritos en los libros corales, espresando su nota final, Diapente y Diatesaron.



Además, como han dicho ya algunos autores modernos ; en los Introitos y antifonas consúltese la entonacion del Salmo y se verá qué tono es, pues que no hay dos tonos en que la canturía del salmo sea igual.

Los únicos tonos que se pueden confundir en algun Gradual, Ofertorio, etc., son el primero con el segundo cuando éste está escrito en llave de *fa* tercera línea; y el sétimo con el octavo cuando el octavo está escrito en llave de *do* tercera línea. Diremos á esto ; ¿hay inconveniente en que el primer tono se cante por la cuerda del segundo , ó que éste se cante por la cuerda del primer tono? creemos que no. Además en la duda de si es primero ó segundo puede entonar el que dirige el coro si la tesitura de la canturía es alta de primer tono, y si es baja de segundo tono , y si poco mas ó menos es igual, entonces por el tono que mejor le acomode. La misma regla se puede seguir con respecto á los tonos sétimo y octavo.

Tambien clasifican los tonos en perfectos, imperfectos , pluscuamperfectos y mistos; llamando perfectos á los tonos cuya canturía recorre la estension toda de su escala diatónica; imperfectos cuando no se llega á los límites de su escala, ; pluscuamperfectos cuando la canturía pasa los límites de su escala diatónica; y mixtos cuando la canturía llega á los diatesarones de los tonos Maestro y Discípulo, es decir, cuando llega á los límites de las escalas de ambos tonos. Preguntaremos ahora , ¿ hay necesidad de saber todo esto, para regir bien un coro ni para cantar bien el canto-llano? Nos parece que no.

Designan los canto-llanistas con el nombre de cláusulas, al movimiento de tres notas, bien sean sueltas ó ligadas , que de la primera á la segunda suba un grado y vuelva á bajar este mismo grado , ó vice-versa. Dividen las cláusulas en *intensas* y *remisas,* llamando intensas cuando desde la primera á la segunda nota es de un tono, como por ejemplo, *do, re, do,* ó *mi, re, mi;* y llamando remisas cuando el grado que media de la primera á la segunda nota es de un semitono, como por ejemplo, *mi, fa, mi,* ó *fa, mi, fa.* Las cláusulas se encuentran generalmente sobre la nota final ó tónica y sobre la nota dominante del tono, antes de coma, ó dos puntos; en la mediacion del canto de los salmos y en las conclusiones de las canturías ó finales; esta regla, sin embargo, tiene algunas escepciones , lo cual nos parece tambien completamente innecesario.

(j) Antiguamente se escribia el primer tono sin bemol á luego de la llave; pero á imitacion del modo *Dorio* de los griegos, que sufrió la alteracion de bajar un semitono la sesta nota de su escala diatónica, introdujo tambien San Ambrosio igual novedad , bajando un semitono la sesta nota

del primer tono, pero tan solo en su escala descendente. Despues, por regla general, el sesto grado se hacia un semitono mas bajo; siempre que la canturía no subiese del sesto al sétimo grado, sin embargo, no dejaba de tener escepcion esta regla, por ejemplo, en el himno *Ave Maris Stella*, donde se encuentra un sesto grado en medio de dos quintos, y que perderia su originalidad tradicional si se bajase un semitono el sesto grado. Debe creerse, pues, que á pesar de no conocer los griegos los signos accidentales, por instinto se hacia bemol el sesto grado, lo que los canto-llanistas llamaban blando, así como llamaban fuerte cuando se cantaba natural.

Despues de la introduccion de los signos accidentales, se ha creido conveniente colocar, un bemol á luego de la llave en este tono, en vez de escribirlo cada vez que haya un *si* que no suba al *do;* pues este es el caso mas frecuente en el primer tono, y cuando el *si* ha de ser natural ponemos un becuadro.

En las cláusulas sobre la tónica ó nota final en este tono, es decir, *re, do, re;* dicen y parece lo natural que la cláusula sea remisa y lo mismo en las cláusulas sobre la dominante *la, sol, la.*

Por regla general, con poquísimas escepciones, sientan los canto-llanistas que el *do* que se encuentre entre *re* y *re* ha de ser sostenido, así en el primer tono como en el segundo, y tambien el *sol* que se encuentre entre *la* y *la*. Para nosotros está de mas esta regla, por que hemos cuidado de poner accidentales, siempre que los hemos creido necesarios segun los principios puros del canto-llano.

En algunos libros corales antiguos se encuentran tambien canturías escritas en llave de *do* y que concluyen en *la*. Los canto-llanistas dicen que son primero ó segundo tono; y en parte no les falta razon sobre todo si se canta por el sistema de mutaciones; nosotros nos inclinamos á creer, fundándonos en autores graves, que son noveno ó décimo tono; porque se sabe que San Gregorio redujo al número de ocho los catorce tonos que antes de él se conocian; y que tambien ha habido posteriormente varios autores que han querido introducir los tonos noveno, décimo, undécimo, etc. Como son tonos que rara vez se encuentran y nosotros no los hemos usado en nuestra publicacion, no creemos necesario hablar mas de ellos.

(k) El segundo tono como hemos dicho en la nota *(i)* se encuentra, en los libros corales escrito en llave de *fa* cuarta línea, con muy pocas escepciones con bemol ó sin él á luego de la llave.

Como en este tono baja muchas veces del *re* final al *la* la canturía, preguntaríamos á los canto-llanistas cuando ha de ser sostenido el *do* y cuando

bemol el *si*. Muchas reglas aglomeran para esplicarlo, y sin embargo, aun quedan dudas. Cuánto mejor y mas sencillo es poner accidentales cuando se necesitan, y no cantar dudando siempre sobre si la nota ha de ser sostenido, bemol ó natural.

(l) Si estando escrito en llave de *fa* cuarta línea se quieren decir las mismas notas correspondientes al órgano, no hay sino fingir una llave de *do* segunda línea y cantar por ella haciendo el *fa* sostenido siempre que se encuentre.

(ll) El tercer tono se encuentra escrito en los libros corales en llave de *do* en cuarta línea.

La costumbre de cantar cuarta bajo todo lo que está escrito en llave de *do*, creemos que está muy bien entendida, así como la de cantar el segundo tono punto alto; de ese modo la estension del canto-llano solo se reduce á doce notas. Esta costumbre debe datar del tiempo en que se establecieron los órganos de ocho piés. Pero debemos confesar que la costumbre de cantar, lo que se llama por una cuerda, aun es mas ventajosa, pues que reduce los límites del canto á once notas cuando mas. De esto hablaremos mas adelante.

Si el tercer tono escrito en la llave de *do* cuarta línea se quiere cantar diciendo las mismas notas que corresponden al órgano, no hay mas que fingir como en el segundo tono, llave de *do* en segunda línea y cantar por esta llave haciendo el *fa* sostenido, á no ser que delante tenga un bemol, pues que en tal caso se hace natural.

(m) El cuarto tono aun en los libros de coro antiguos se halla escrito en llave de *fa* tercera línea. Las dificultades en este tono son muchas:

1.ª El *si* se hará bemol si la canturía ó frase concluye en *fa* ó en *re* y no sube del *si;* pero si la frase concluye en *mi*, entonces el *si* es natural y tambien si del *si* sube al *do*.

2.ª El *sol* se hará sostenido si al *sol* sigue *la* y á este no sigue *si* bemol, y tambien si el *sol* se halla entre *la* y *la*.

3.ª Si antes del *sol* á que sigue *la* hay un *fa*, este *fa* se hará sostenido para evitar la entonacion de segunda aumentada. No es lo peor esto, sino que no todos los canto-llanistas están conformes con estas reglas.

(n) El quinto tono se encuentra escrito en los libros de coro algunas veces en llave de *do* en cuarta línea y otras en *do* tercera línea, y en los muy antiguos sin bemol á luego de la llave, y es de suponer que la nota *si* cantasen natural los antiguos canto-llanistas; así lo creemos, á pesar de la opinion de varios autores que aseguran que los antiguos no colocaban

el bemol á luego de la llave, porque no conocian los signos de alteracion; pero que por instinto hacian *blando* el *si* en el quinto y sesto tono, como si digéramos bemol, á fin de evitar la canturía de tritono que resulta de la nota final *fa* á su cuarta *si* natural. Esta opinion la creemos sin fundamento, porque cantando los tonos quinto y sesto por la escala diatónica que principia por *do*, y diciendo que el quinto y sesto tono finalizan en *do*, en vez de *fa*, hubieran obtenido el mismo resultado y francamente hagamos mas favor á San Gregorio Magno.

La escala de los chinos aun hoy dia es la misma que la de quinto tono del canto-llano; es decir, que los semitonos se hallan entre el cuarto y quinto grado de su escala y entre el sétimo y octavo, y debemos suponer con sobrada razon, que el bemol en el quinto y sesto tono á luego de la llave, para que el *si* se haga bemol, en las canturías de quinto y sesto tono, se ha introducido para evitar las falsas relaciones de tritono (cosa que no conocian los antiguos) y principalmente por que nuestro oido, educado en la tonalidad moderna, no puede resistir las entonaciones duras y canturías raras que resultan de cantar estos tonos sin bemol en el *si*.

Si se quiere cantar el quinto tono con las notas correspondientes al órgano, cuando está escrito en llave de *do* cuarta línea, no hay mas que fingir llave de *do* en segunda línea y cantar por esta llave.

(n) El sesto tono se encuentra escrito en los libros de coro antiguos en llave de *fa* tercera línea con bemol ó sin él; para lo demás de este tono véase la nota que antecede.

Algunos autores son de opinion que cuando la canturía de este tono baja al *si*, que suponen bemol, y no sube del *mi*, este *mi* debe ser bemol, para evitar la dichosa falsa relacion de tritono. Si el sesto tono se cantase sin bemol á luego de la llave, como cantaban los antiguos, no habria este tritono, pues que el *si* de abajo se haria natural. No habria pues necesidad de sacar de quicio los tonos y violentarlos.

(o) El sétimo tono en los libros de coro antiguos, como en nuestra publicacion, se encuentra escrito en llave de *do* tercera línea.

Por regla general adoptada por todos los canto-llanistas, siempre que los estremos de una frase de la canturía sean *fa* y *si*, aun cuando en dicha frase se intercale alguna que otra nota, se hace el *si* bemol ó el *fa* sostenido, para evitar de este modo la falsa relacion de tritono. Tambien el *fa* se hace sostenido algunas veces cuando se halla entre *sol* y *sol*, y el *si* bemol cuando se halla entre *la* y *la*.

Si este tono se quiere cantar con las notas pertenecientes al órgano, no

hay mas que fingir la llave de *do* en primera línea y cantar por esta llave, teniendo cuidado de hacer el *fa* sostenido, si es que no tiene delante un bemol que en tal caso será natural.

(p) El octavo tono se encuentra en los libros de coro escrito en llave de *do* cuarta línea con muy pocas escepciones. Todo lo demas que se refiere á este tono, hemos dicho queda ya esplicado en la nota que precede.

Si este tono se quiere cantar diciendo las mismas notas que corresponden al órgano, se finge llave de *do* segunda línea y se canta por esta llave.

(q) Acerca de la cuerda en que se cantaban los tonos del canto-llano en los primitivos tiempos no se podria dar una idea ni siquiera aproximada. Los órganos que se llamaban *Lombardos*, muy en uso en Italia, España y Portugal, estaban afinados una tercera ó punto y medio mas bajo que el diapason medio.

Los órganos llamados *Romanos* estaban afinados en proporciones canónicas, siendo los tubos de 32 pies, 16 ú 8 de largo, para el *do* grave. Al tono que daba el órgano construido en estas proporciones, se llamaba tono de órgano, y este órgano era el mas generalizado. Llamábase tono de órgano para distinguirlo del tono de orquesta, que estaba un semitono mas alto hace ya 74 años (en 1790) y ahora cerca de tono y medio.

Insensiblemente á medida que se han construido nuevos órganos han ido tambien subiéndolos de tono, asi es que en el dia la mayor parte de los órganos, menos en algunas catedrales, están afinados en tono de orquesta ó á lo mas medio punto mas bajos. Por lo que se puede decir que el tono del órgano construido en proporciones canónicas ya no existe.

Lo que no admite duda es que cualquiera que fuese el tono del órgano, cuando se introdujo el canto-llano en la Iglesia, ó que no hubiera órganos, que es lo mas probable, algunos de los tonos se cantarian trasportados, pues no hay voces que alcancen los límites que abraza la estension de todos los tonos. Pondremos por egemplo: el 2.° tono baja hasta el *la grave*, y el sétimo tono sube al *la* dos octavas alta; es decir que los cantantes aunque empezasen por cualquier punto habian de tener quince puntos de estension, dos octavas; y todas las voces del coro habian de ser de la misma cuerda y estension, cosa imposible. Al contrario creemos que el canto-llano lo arreglarian de manera que pudiera cantarse por todos los que tuviesen obligacion de asistir al coro, limitando su estension y combinando los tonos de manera que todos los asistentes pudieran cantar con desahogo.

(r) Ademas de las figuras usadas por nosotros se han introducido en

el canto figurado las de corcheas, y pausas de breves, semibreves, mínimas, corcheas, en fin se ha visto la tendencia á introducir de lleno la tonalidad moderna con todas sus figuras y transiciones,

(s) Esta advertencia la hacemos porque en muchas Iglesias se canta tan de prisa el canto-figurado que no parece música religiosa sino profana. Creemos que no estaria de mas introducir el metrónomo para marcar debidamente el movimiento de cada canturía.

—=—

Ahora solo nos resta recapitular las ventajas y facilidades que ofrece nuestra publicacion de [canto-llano] con respecto á los libros de coro antiguos.

La tonalidad antigua la hemos conservado en todo lo posible, no alterándola sino en aquello que nuestro oido no podria soportar, á causa de estár ya educado en la tonalidad moderna.

Hemos suprimido los intérvalos dificiles ó de dudosa entonacion, prefiriendo siempre el movimiento conyuntivo al disyuntivo.

Hemos reducido las llaves á dos, en lugar de cuatro, porque hemos visto que con solo estas dos llaves, y sin salir de los límites del pentágrama, se pueden escribir las escalas diatónicas de todos los tonos.

Damos conocimiento de la llave de *do* en 1.ª linea, á fin de que todas las canturías se puedan cantar, si se quiere, diciendo las mismas notas pertenecientes al órgano. Y no por esto aumentamos el número de las llaves, por que si se canta con la fingida llave de *do* en 1.ª linea, se puede suprimir el conocimiento de la llave de *do* en tercera línea.

Hemos evitado que los sochantres tengan que tapar las notas con la mano cuando una sílaba tiene veinte ó treinta notas, resultando las mas veces truncada la canturia; pues en nuestra publicacion rara es la sílaba que pase de tres notas.

Hemos evitado las falsas relaciones de tritono, pues que hemos tenido gran cuidado en poner accidentales, disipando toda duda sobre si una nota ha de ser sostenido, bemol ó natural.

No usamos para la duracion de los sonidos en canto-llano, sino dos figuras, por mejor decir una sola, que es la breve, y la misma doblada.

La estension de todas las escalas diatónicas en nuestra publicacion no pasa de once notas; asi es que cantando por la cuerda de *la*, cuando la mayoria de las voces de un coro es de tenores; ó por la cuerda de *sol* ó *fa*, como se canta en la capilla Real, cuando la mayoria de las voces e de bajos, todos pueden cantar sin esfuerzo.

Las antífonas de vísperas las hemos escrito para que se canten por una cuerda, poniendo al final de cada antífona una nota blanca, que es el tono por donde empieza la siguiente, cuidando de que los tonos sean lo mas homogeneos posibles, á fin de que el tono de la antífona que sigue empiece por una de las notas de la escala diatónica del anterior y generalmente por su tónica.

Hemos tenido sumo cuidado en la acentuacion y en adaptar en lo posible la canturía al sentido de la letra. Asi estamos persuadidos que los que poseen el latin y sienten el canto, podrán cantar bien y mover al auditorio á la devocion y recogimiento.

En nada hemos salido del carácter peculiar del llamado Canto Gregoriano. Y sin embargo á cualquiera que tenga algunas nociones de música, le bastará conocer las dos llaves que usamos, para poder cantar por los libros de nuestra publicacion; cosa que no sucede con los cantorales en uso, que exijen un estudio particular, y aun así, como dejámos dicho, siempre dan lugar á inseguridad y dudas.

Hemos tenido cuidado en conservar la esencia en los cantos muy conocidos, suprimiendo solamente en ellos las notas que nos han parecido superfluas y rectificando al mismo tiempo la acentuacion.

En la entonacion de los Salmos y cánticos no hemos variado ni una sola nota de las que se cantan en el Vaticano.

Aunque este método se ha escrito principalmente para nuestra publicacion de canto-llano, en él y en sus notas se puede aprender todo lo concerniente al canto-llano en general, de modo que se pueda cantar con entero conocimiento cuanto se ha escrito hasta el dia en este género.

Hemos tenido cuidado en indicar en todos los tonos la correspondencia de las notas del canto con las del órgano; diciendo al mismo tiempo como se puede cantar con las notas del órgano.

No creemos haber omitido nada para la buena inteligencia y acierto en la egecucion de este ramo de la música sagrada; acogeremos con gusto cualquiera observacion justa que se nos haga.

COLECCION COMPLETA

DE

INTROITOS, ANTÍFONAS, HIMNOS, MISAS, SALVES Y MOTETES

en Canto-llano y figurado para las Dominicas, Ferias y demás festividades de todo el año, inclusos los Santos de España

POR

J. J. SANTESTEBAN.

(2.ª edicion.)

Esta obra consta de ocho tomos en nueve volúmenes de papel grueso de marquilla de 35 pulgadas de ancho con 25 de alto con cinco pautadas en cada página.

125